



EUGENIO BARBA

Casa în flăcări
despre regie și dramaturgie



NEMIRA

„Am experimentat varii moduri de a mă folosi de iluzii, evitând ca iluziile să se folosească de mine. A face teatru înseamnă a trăi o vrajă, a crea arhipelaguri de insule magice, tragice sau grotești, oglinzi ale lumii, așa cum o cunoaștem, sau ale unor lumi diferite de real, ca un delir fantastic. Dar după fiecare vrajă, după fiecare labirint în care nimic nu părea să fie cert, am rupt bagheta magică. Seară de seară, după ultima scenă, m-am întors la Istorie. Am lăsat spectacolul să crească precum un copac sacru și apoi eu însumi l-am doborât. Uneori, semințe neștiute cădeau din rămuriș și se afundau în profunzimile unui spectator unde germinau, lăsându-l mut și nemișcat.“

EUGENIO BARBA



www.yorick.ro
www.nemira.ro

N

EUGENIO BARBA s-a născut în anul 1936 la Gallipoli, Italia. În 1954 emigrează în Norvegia, unde lucrează mai întâi ca sudor și marinar. Studiază literatura franceză și norvegiană și istoria religiilor la Universitatea din Oslo. În 1961 pleacă la Varșovia pentru a studia regia de teatru, dar renunță un an mai târziu pentru a i se alătura lui Jerzy Grotowski, la vremea respectivă directorul artistic al Teatrului 13 Rânduri din Opole. Barba rămâne alături de Grotowski timp de trei ani. În 1963 pleacă pentru prima dată în India, unde întâlnește teatrul Kathakali.

În anul 1964, Eugenio Barba revine la Oslo, cu intenția de a lucra ca regizor, însă, străin fiind, nu e bine-venit în breaslă. Astfel, se decide să își înființeze propria companie de teatru. Adună în jurul său un grup de tineri respinși de școlile tradiționale de teatru și, la 1 octombrie 1964, înființează Odin Teatret. Prima producție, *Ornitofilene*, după un text al autorului norvegian Jens Bjørneboe, a fost prezentată în Norvegia, Suedia, Finlanda și Danemarca. Eugenio Barba este invitat apoi de municipalitatea din Holstebro, un oraș mic din nord-vestul Danemarcei, să creeze un laborator de teatru în localitate. Pentru început, i se oferă o fermă veche și o sumă modestă. Astfel, regizorul se hotărăște să mute Odin Teatret la Holstebro.

În 1979, Eugenio Barba fondează ISTA (International School of Theatre Anthropology). În ultimii patruzeci și cinci de ani, regizorul a realizat peste șaptezeci de producții cu Odin Teatret și cu ISTA intercultural Theatrum Mundi Ensemble, unele având nevoie de mai bine de doi ani de repetiții. Printre cele mai cunoscute spectacole ale sale se numără *Ferai*, *Casa tatălui meu*, *Rămășițele pământesti ale lui Brecht*, *Evangelia de la Oxyrhynchus*, *Tabloul*, *Kaosmos*, *Mythos*, *Visul lui Andersen*, *Ur-Hamlet* și *Don Juan în Iad*. Regizorul a publicat, de asemenea, numeroase volume, dintre care amintim *O canoe de hârtie*, *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă* (Nemira, 2010) și *Pământ de cenușă și diamant*. A primit titlul de doctor honoris causa la mai multe universități de renume și a obținut diverse premii de prestigiu.

EUGENIO BARBA

Casa în flăcări *despre regie și dramaturgie*

Traducere din limba engleză

DIANA COZMA

Ediția a II-a

NEMIRA

Coperta: Alexandru CSUKOR
Imaginea copertei: *Salt*, arhiva Odin Teatret

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BARBA, EUGENIO

Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie; Eugenio Barba;
trad.: Diana Cozma - Ed. a 2-a. - București: Nemira Publishing House,
2013

ISBN 978-606-579-688-1

I. Cozma, Diana (trad.)

7.071.2

Eugenio Barba
ON DIRECTING AND DRAMATURGY. BURNING THE HOUSE
© 2012 by Eugenio Barba

© Nemira, 2011, 2013

Redactor: Monica ANDRONESCU
Tehnoredactor: Stelian BIGAN

Tiparul executat de FED PRINT S.A.

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări,
fără acordul scris al editorului, este strict interzisă
și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-579-688-1

POPORULUI SECRET AL LUI ODIN

Învată să prezici incendiul cu maximă precizie,
pe urmă dă foc casei ca să împlinești profeția.

CZESLAW MILOSZ, *Copilul Europei*

PROLOG

Opera de artă în teatru nu mai e munca unui scriitor,
ci un act de viață creat, clipă de clipă, pe scenă.

LUIGI PIRANDELLO,

Introducere la Istoria teatrului italian

Ani întregi mi-am imaginat un spectacol care se termină cu un incendiu. Știam pe de rost succesiunea scenelor; în mintea mea le modificam și le schimbam ordinea. Zăboveam asupra detaliilor, retușându-le, așteptând cu înfrigurare inevitabilul grandios final în flăcări.

Nu mi-am pus în practică ideea, fiindcă știam că focul nu putea fi doar un efect scenic. Voiam să-mi asum riscul de a arde teatrul și persoanele dinăuntrul său? Imaginea mi s-a pironit, însă, în minte. Ca s-o exorcizez, mi-am făcut grabnic câteva însemnări.

Sfârșește în roșul flăcărilor. Începe în negru și alb. Spectacolul se deschide în trombă cu un linșaj. Un sărman om de culoare, un „negru“, e împresurat de mantiile și glugile de un alb imaculat ale unui mic grup de călăi Ku Klux Klan. Îl snopesc în bătaie, îl împung cu torțele

lor și îl spânzură. Se risipesc în goană. Victima atârână de o creangă. Tăcere și însingurare. Un cadavru negru, ca multe altele. Un subiect de cronică.

De la cronică la legendă. Din fericire, frânghia se rupe și corpul se prăbușește la pământ. Firave semne arată că mai e în viață. Încet, încet își vine în simțire. Urmează o scenă grotescă: se crede pe Lumea de Apoi. Este Iadul? Raiul? Cine își va face apariția? Paznicul Porții Cerești? Sau Satana? Cum de se aseamănă Lumea de Apoi într-atât de mult cu lumea noastră?

Sărmanul Negru își explică rațional ce s-a întâmplat. L-au spânzurat, a murit și a înviat din morți precum Iisus. Evident: e Sărmanul Hristos. Asemenea celui Alb, și el înviat. Îi mulțumește Tatălui, îi iartă pe asasini și pășește în lume.

Se aud vocile unor persoane care flecăresc la un joc de cărți. Primele ființe pe care Sărmanul Negru le întâlnește în cale sunt locatarii unei case de odihnă pentru bătrâni. Bărbați și femei, albi cu toții. Se prezintă: „Eu sunt Iisus, la a doua mea venire. Sunt Hristos Negru. Vă iubesc pe toți. Nu vă fie teamă. Celălalt, Hristos Alb, a prezis că mă voi întoarce. Iată-mă!“. Povestește cum Hristos Alb i-a eliberat pe sclavi și i-a ajutat să traverseze nevătămați Marea Roșie de sânge. Acolo, dușmanii cu ale lor fețe acoperite, glugi înfricoșătoare și mantii înfoiate au pierit alături de caii și puștile lor.

După ce se dezmeticesc din uimire, locatarii casei de odihnă își fac semne complice unul altuia: să nu rădă nimeni! Acest fost sclav dement trebuie luat în serios. Vor să se distreze pe seama lui: nu din răutate, ci ca să le mai treacă de urât.

Bătrânii simulează respect și venerație. Îl roagă să înfăptuiască minuni. Și el le săvârșește, fiindcă ei, interpretându-le, fac ca totul să

îi fie ușor. Începe o sarabandă de trucuri. „Orbul“ vede când Iisus Negru îi pune puțin noroi pe ochi. Bătrâna „paralitică“, așezată într-un scaun cu rotile se ridică atunci când el îi mângâie picioarele și „fecioara care nu a cunoscut bărbat“ (o fostă târfă alcoolică) își smulge hainele de pe ea, stârnind dorință și gelozii. Hristos Negru râde vesel și îi binecuvântează: iubiți-vă unul pe altul.

Bătrânii devin tot mai iscusiți în scamatorii. O femeie plutește în aer. Un bărbat decapitat își recapătă capul pe umeri. Apa se transformă în vin. Un copac fertil se vestejește de îndată ce Hristos Negru îl blestemă pentru că nu dă rod. Locatarii casei de odihnă înscenează aceste minuni care îl amăgesc pe Sărmanul Negru, lăsându-l să creadă că este Mântuitorul înviat. El crede că e protagonistul întâmplării, când, de fapt, e spectatorul batjocorit. „Actorii“ sunt, în realitate, spectatorii amuzați.

Spectacolul de artă magică este punctat de predicile lui Hristos Negru. El repetă fragmente distorsionate din *Vechiul* și *Noul Testament*. Din când în când vorbește ca un eretic, discipol al unei Evanghelii încă necizelate de om. Sărmanul Negru este nătâng și ignorant, dar foarte frumos. Bătrânii, femei și bărbați, râd de el, dar sunt prinși în mrejele lui. Cine înșală pe cine? Cine urzește capcana în această lume a înșelătoriilor? Intriga începe să se destrame. Urmează trei finaluri, unul după altul.

Sărmanul Negru îi obligă pe locatarii casei de odihnă să îngenuncheze și să mărturisească cea mai josnică faptă a vieții lor. Bătrânii, constrânși de propriul lor joc, îi dau ascultare: ridicoli, înspăimântați, urându-se pe ei înșiși. Consternare: unul dintre ei se prăbușește la pământ, răpus de un infarct.

În preajma sicriului în care se află cadavrul, bătrânii îl îndeamnă pe Copilul Negru al Domnului să pătrundă în beznă și să îl readucă

la viață pe Lazăr: „Pășește înăuntru, îmbrățișează mortul, însuflă-i căldură și suflare de viață“. Hristos Negru se întinde deasupra cadavrului rece, îl sărută pe buze, îl strânge în brațe, îl zgâlțâie, devine frenetic, sloboade urlul după urlul, în timp ce bătrânii bat în cuie capacul coșciugului, îngropându-l în duhoarea putreziciunii.

Alargă cu sicriul până la capătul grădinii, îl pun pe o grămadă de lemne, îl stropesc cu benzină și scapără un chibrit. Panică generală, cu toții fug să se închidă în camerele lor, exact în spatele spectatorilor. Întineric. Sărmanul Negru, ars și livid la față, înaintează cu o torță în mână. Aprinde tot în jur. Teatrul arde din temelii. Singur, el e cel care să plece în pace.

Iată, în linii mari, spectacolul imposibil pe care l-am așternut pe hârtie, mai mult în joacă, și pe urmă l-am pus deoparte. Totuși, m-am referit adesea la el, căci, neavând cum să îl fac să crească, a trebuit să îl păstrez ca sămânță. Anumite fragmente au apărut în *Talabot* și în *Visul lui Andersen*. Câte un mic foc a scânteiat în finalul ambelor spectacole.

Știu că niciodată nu aș fi putut să ard, nici măcar metaforic, casa mea și a companiilor mei - Odin Teatret. Și, totuși, e ca și cum aș fi sfâșiat în două. O jumătate din mine se străduiește să îi exploreze arhitectura. Cealaltă, fără încetare, încearcă să îi dea foc.

În această carte timpurile verbale sunt aproape întotdeauna la trecut. Pentru a spune ce anume fac, scriu: *am făcut*. Pentru a spune ce gândesc, scriu: *am gândit*.

Este incorect, dar necesar.

Este evident de ce e incorect. Când spun *am gândit*, cititorul ar putea crede că mi-am schimbat opinia. Nu mi-am schimbat-o. E și mai rău când trec de la opinii la fapte. Când scriu *am făcut așa și așa*, cititorul riscă să vadă în mine un cadavru vorbițor. Când scriu „noi, cei de la Odin Teatret, *am făcut așa*“, acest echivoc lugubru planează și asupra actorilor mei.

În timp ce citea paginile dactilografiate ale acestei cărți, folosirea distorsionată a timpurilor verbale i-a pricinuit durere Anei Woolf, actriță și regizoare argentiniană, care a tradus multe dintre textele mele. Mi-a scris: „De ce vorbești mereu la trecut și niciodată la viitor? Cum poți vorbi la trecut despre spectacolele pe care actorii tăi le joacă chiar în acest moment? Cum poți vorbi la trecut despre noul tău spectacol, la care tocmai ai început repetițiile? Iată-i, pe toți actorii tăi, la șapte fix dimineața, alături de tine, după atâția ani încă dornici să muncească, să dea totul. Nu merită ei un prezent?“.

Are dreptate. Felul meu de a forța timpurile verbale stârpește prezentul, sună artificial și generează echivocuri. Și mai ales riscă să dea impresia că sunt detașat de actorii mei. Dar simt această infidelă reprezentare temporală ca fiind o îndatorire și o necesitate. Mi-aș dori ca cititorul să trateze paginile despre tehnică precum o descriere a unui vechi meșteșug medieval și, pe urmă, să facă ce vor sau ce pot cu ele.

Nu mă distanțez de actorii mei, de spectatorii mei sau de viața mea. Mă distanțez de cititorii mei. Iată-mă aici, plin de viață, în teatrul meu, printre colaboratorii mei, făcând planuri și împlinind vise. Cititorii mei, cei neștiuți, nu sunt cu mine. Nu mai sunt? Nu sunt încă?

Nu scriu pentru a transmite, ci pentru a restitui. Am primit mult de la maestrul meu, care nu au știut că mi-au fost maeștri sau nu au

vrut să-mi fie măștri. Mulți dintre ei erau deja morți când eu am venit pe lume. Citindu-le cuvintele, coincidențe și echivocuri au favorizat descoperirea unei cunoașteri care m-a călăuzit spre mine însumi.

Știu că de coincidențe similare vor avea parte și unii dintre cititorii mei. Dar nu această speranță mă motivează să scriu. E ceva ce trebuie să fac, deși am o mie de motive să mă opun. Consider că este o datorie. Sunt pur și simplu îndatorat. Și nu vreau să las în urma mea datorii.

Știu că teatrul meu și al companionilor mei a fost un teatru anormal.

Știu că cei care vor citi fără să fi văzut vreodată spectacolele noastre vor considera multe dintre exemplele mele greu de înțeles sau chiar incompreensibile.

Știu că și cele mai elementare obligații profesionale, care au stat la baza muncii noastre la Odin Teatret, vor părea constrângeri nelalocul lor sau exagerate pentru mulți dintre cei care fac teatru sau intenționează să i se dedice. Se vor întreba de ce aceste constrângeri ni s-au părut a fi condiții absolute, în privința cărora am refuzat să facem orice compromis. Probabil își vor da seama că speranța într-un rezultat artistic remarcabil nu este suficientă pentru a explica și motiva angajamentul pe care l-am investit în meșteșugul nostru teatral.

Nu este normal un teatru care face spectacole mereu cu aceleași persoane, mereu cu același regizor, timp de o viață. Acum, la momentul la care scriu, această stare durează deja de 45 de ani. Nu e normal, dar nici nu e un handicap. Am luptat și continuăm să luptăm pentru a nu ne transforma în propria noastră închisoare.

Faptul că teatrul nostru nu a fost normal a avut consecințe profunde. În condițiile noastre speciale, atât de diferite de condițiile teatrale obișnuite, toate regulile artei și ale meșteșugului au dobândit

caracteristici specifice: de la antrenament la dramaturgie, de la modul de a înnoda legături cu spectatorii la cel de a modela și varia relațiile din interiorul grupului nostru, amestecând anarhia cu autodisciplina de fier.

Am fost o insulă. Dar niciodată nu am fost cu adevărat izolați – nici chiar în aparenta singurătate din primele luni ale anului 1964. Ceea ce separă o insulă de alta – marea – este cel mai bun mijloc de comunicare. Acolo unde nu e marea care să unească și să separe, comunicarea poate deveni ambiguă și extenuantă.

În consecință este necesar să trasezi un cerc și să te închizi înăuntrul său, rămânând constant și intransigent pentru a fi demn să intri în contact cu o lume vastă și teribilă, așa cum grăit-au Kim și al său lama tibetan. Asta e ușor de înțeles, aproape evident. Dar, când încercăm să o facem, riscăm să oscilăm încontinuu între megalomanie și auto-compătimire. Îndoieli și vise se sedimentează ca niște cruste: suntem mândri de diversitatea noastră și, totuși, o trăim ca pe un handicap.

Din acest punct de vedere, nu e mare diferență dacă cercul este constituit de o tradiție clar definită, consolidată prin aportul multor generații și recunoscută de spectatori. Sau dacă, dimpotrivă, este o „mică tradiție”, născută din împletirea câtorva biografii și experiențe împărtășite. Este tradiția în care o mână de persoane se strâng ca într-un pumn și care dispare odată cu ele, așa cum pumnul piere când degetele mâinii se răsfire.

Din toate celelalte puncte de vedere, diferența este enormă.

Indubitabil, este o carte subiectivă. Cunoașterea cultivată pe insula mea este singura despre care pot vorbi pe temeiul lucrurilor experimentate, suferite, de care m-am bucurat și pe care în parte le-am

înțeles. Este o cunoaștere strâns legată de biografia mea și de cea a companiilor mei. Dar nici ei, cei care și-au petrecut o viață întreagă împreună cu mine, care m-au ales și continuă să mă accepte ca pe regizorul lor, nu ar ști cum să pună în practică modul meu de a fi regizor. Fiecare cap este un alt fel de junglă. Și e mai mult decât suficient, dacă fiecare dintre noi reușește să pătrundă în luminișuri pe poteci numai de el știute. De aceea nici nu pot și nici nu vreau să transmit un stil, să creez o școală sau o metodă sau – ca să folosesc un cuvânt care nu îmi place – „să definesc” o estetică personală, pe care alții ar putea s-o împărtășească.

Dar pot să povestesc. În cartea de față mă limitez la expunerea principiilor mele de regizor. Dorința mea de claritate a sugerat uneori un „se face așa” în loc de „eu a trebuit să fac așa”. Îl rog pe cititor să corecteze această expresie lingvistică, pe care nu am reușit s-o elimin.

Cel care scrie trebuie să se străduiască să fie clar. Dar, chiar în momentul în care îmi propuneam asta, nu m-am putut abține să nu îmi amintesc ce spunea unul dintre compatrioții mei de adopție: „Care este contrariul adevărului? Minciuna? Nu! Este claritatea”. Vorbesc despre fizicianul Niels Bohr, ale cărui blazon și motto – „contrariile sunt complementare” – apar pe foaia cu antet a Odin Teatret.

Deci, după ce am scris că noi la Odin Teatret începem munca la șapte dimineața, mâine, la ora șapte, mă voi grăbi spre sala albastră a teatrului nostru pentru a înfrunta prezentul. Acolo, actorii mei și cu mine pregătim noul nostru spectacol al cărui titlu este *Viața cronică*.

Viitorul?

Sunt sigur că mereu vor fi persoane – puține sau multe, depinde de valurile istoriei – care vor practica teatrul ca pe un soi de gherilă

fără vărsare de sânge, ca pe o formă de clandestinitate sub cerul liber sau ca pe o rugăciune a necredinciosului. Care își vor afla modul de canalizare a propriei revolte, orientând-o pe o cale indirectă, fără a o converti în acte distructive. Care vor trăi aparenta contradicție a unei rebeliuni ce se transformă în simț al fraternității și în meșteșug al solitudinii care creează legături.

Sunt sigur că mereu vor fi spectatori care vor căuta în teatru expunerea indirectă a rănilor similare celor de care ei înșiși se simt sfâșiați sau a rănilor care, deși aparent cicatrizate, au o nevoie stranie de a se redeschide.

Îmi imaginez că ei vor simți, în aceste pagini, o atmosferă casnică. Un miros de ars. Cum l-am simțit eu în Polonia, când eram un tânăr cu ambiția de a deveni regizor. Voiam să schimb societatea prin teatru. În realitate, eram îmboldit de o nemulțumire explozivă, de dorința de plăcere și de voința de a mă impune, de nevoia incontrollabilă și latent autodistructivă de a scăpa de trecutul meu. S-a întâmplat ca în această țară să îl întâlnesc pe Jerzy Grotowski. Era cu trei ani mai mare decât mine și văzuse doar o mică parte din lumea pe care eu o cunoscusem deja. Dar în acea lume îngustă a sa experimentase indiferența și profunzimile istoriei, lipsa libertății, mândria unei identități culturale încontinuu amenințate și mereu în primejdie de a fi renegată. Încă o dată, în cei patru ani ai mei din Polonia socialistă, am întrevăzut modul luminos și grotesc în care dimensiunea eternă și verticală a individului se altoiește și se încrucișează cu Marea Istorie și cu mica istorie personală. Cum lașitatea se ascunde în sursa curajului. Și viceversa.

Probabil că cei care sunt atrași de teatru de dragul artei și al originalității nu se vor recunoaște în relatările mele. Va depinde de șansă

și de noroc. Poate că ceva (cine știe dacă va fi meritul cărții sau al cititorului) va reuși să străpungă norul de nepăsare și neînțelegere ce surghiunesc la tăcere relatările altora. Voi încheia, așadar, acest prolog repetând ce am spus deja: nu scriu pentru a convinge, pentru a-i învăța pe alții sau pentru a transmite ceva, ci pentru a restitui. Ce? Și cui?

Există o vorbă veche: *ars longa, vita brevis*. Că viața e scurtă, depinde de cum o vedem. Că truda pentru artă, în schimb, e interminabilă, din păcate, nu este nimic de făcut. Și să muncești numai pentru frumusețea teatrului nu merită osteneala.

INTRODUCERE CÂMPUL DE MACI

Un sunet solemn
ca o fetiță ce străbate un coridor întunecos
în pantofii bunicului.

KAREN PRESS, *The Canary Songbook*

Există un desen care surprinde un pictor în timp ce lucrează cuprins de frenezie, cu cinci pensule: una în mâna dreaptă, alta în mâna stângă, alta între degetele de la un picior, a patra între degetele celuilalt picior, iar a cincea strânsă între dinți. Fiecare pensulă desenează separat una de alta. Cinci lumi paralele, autonome și coerente prind contur. Ne arată pictorul metoda sa de lucru? Sau aduc în mod vădit la suprafață zbuciumul interior, dezorientarea deliberată care pot genera noduri, legături, tensiuni și întâlniri neprevăzute?

Desenul e al lui Katsushika Hokusai, autor a 30 000 de picturi și gravuri cu permanente variații și ruperi de stil. De fiecare dată când și-a schimbat stilul și abordarea tehnică, și-a luat un nume nou. (Câte nume ar fi trebuit să aibă Nietzsche, Picasso, Bob Dylan? Câte

Meyerhold sau Grotowski?) Varietatea numelor lui Hokusai este harta tentativelor sale de reînnoire și a evadărilor sale.

A fost, de asemenea, caligraf și poet. La bătrânețe s-a delectat cu scrierea și publicarea unor poezii erotice, chiar obscene. A murit în 1849, la vârsta de optzeci și nouă de ani, și acesta este unul dintre ultimele sale haiku-uri:

Scriu și șterg

Rescriu și șterg

Și, iată, un mac înflorește.

Am citat adeseori aceste trei versuri care mi-au adus aminte de multe situații din timpul repetițiilor și care mi-au permis să fac o apropiere între tehnicile artistice și floricultură. Sunt flori care, odată tăiate, supraviețuiesc multă vreme. Sau, transplantate, pot crește într-un pământ diferit de cel de origine. Și sunt flori care, odată transplantate sau tăiate, se ofilesc și pier. Dacă suntem ispitiți să culegem frumusețea orbitoare a macilor și s-o strămutăm în vaza de acasă sau în stratul de flori din grădina noastră, în câteva minute, pălește.

Există procedee tehnice care pot fi transmise ușor de la o persoană la alta și pot fi condensate în principii clare. În meșteșugul nostru, acestea constituie câmpul obiectivității. La polul opus se află o căldură personală caracteristică fiecărui individ, o temperatură care îi aparține numai lui și este inimitabilă. Sau care, dacă este imitată, se transformă în parodie.

La mijloc, între cele două, se întinde câmpul de maci. Aici găsim tehnici cu un caracter dublu. Pe de o parte, au toate proprietățile unui set de cunoștințe și de abilități care definesc o cunoaștere tehnică. Pe

de altă parte, depind într-o asemenea măsură de mediul în care s-au dezvoltat încât nu putem extrage din ele precepte absolute.

Tehnicile regiei aparțin acestui tip.

În fiecare disciplină artistică există o componentă profund subiectivă. Există însă și o parte care poate fi separată de biografie, de condițiile de muncă și de stilul personal al artistului, ca o formă de cunoaștere obiectivă, temelie care face posibilă crearea unei opere personale.

Regia este singulară ca practică ce poate fi definită numai *în relație cu un anumit mediu teatral*. Ce este un regizor? În unele contexte, regizorul este persoana care se îngrijește de reprezentarea critică-estetică a unui text; în altele, este cel care concepe și compune un spectacol din nimic. În anumite cazuri e un artist care urmărește propria sa imagine despre teatru, materializând-o în diverse spectacole cu diferiți colaboratori; în altele, este un bun profesionist, în stare să armonizeze elementele eterogene ale spectacolului. Sunt medii în care regizorul e un artist rătăcitor, în căutare de companii care să fie conduse provizoriu; și medii în care muncește sistematic și exclusiv cu același grup, adesea și în calitate de lider și responsabil de antrenamentul actorilor. Mulți consideră regizorul un expert coordonator. Alții îl identifică drept adevăratul autor al spectacolului, primul spectator care are și ultimul cuvânt în luarea oricărei decizii.

Astăzi, pentru mine, regizorul este mai degrabă cunoscătorul realității subatomice a teatrului, un bărbat sau o femeie care experimentează moduri de *răsturnare* a legăturilor evidente dintre diferitele componente ale unui spectacol.

Una dintre marile realizări ale teatrului de secol XX a fost sporișirea modelelor independente și a enclavelor teatrale care s-au dezvoltat prin diversitate. Astăzi, nu există o singură tradiție, ci multe

mici tradiții, nu un continent, ci un arhipelag locuit de teatre cu stiluri și valori diferite. Aceste teatre se deosebesc prin tehnici, organizare, condiții economice, recunoaștere socială și ethos. Adesea, nici scopurile și nici spectatorii lor nu se pot compara.

Spun intenționat „spectatori”. Până acum nu am folosit termenul „public”. Grotowski susținea că actorul nu ar trebui să joace pentru public, ci pentru fiecare spectator. Cuvântul „public” îl făcea să se gândească la o abstracțiune sociologică, sau la psihologia mulțimii care se substituia independenței judecății individuale. Aceste afirmații implicau, în anii '60, o atitudine rebelă. Mai mult, erau exprimate în Polonia, o țară cu un regim socialist unde domnea o ideologie politică ce pretindea uniformizarea nu numai a comportamentului, ci și a conștiinței cetățenilor săi. Însă, dincolo de împrejurările istorice, viața lui Grotowski a fost profetică cu privire la destinul teatrului.

De la mijlocul secolului XX, teatrele nu au mai avut posibilitatea de a se transforma, cum zicea Schiller, în tribunale împotriva viciei și a nedreptăților vremii lor. Nu au mai stârnit opinii și nici nu au mai reprezentat credințe și sentimente general împărtășite. Alte tipuri de spectacol au vocea potrivită astăzi pentru a ține pledoarii poporului, pentru a-i influența alegerile, pentru a-i trezi conștiința sau fanatismul, a-l educa sau înșela. Teatrul nu mai are o voce care să poată ajunge la urechile unui întreg oraș. Nu mai sperie pe nimeni ca posibil inamic al puterii și moralității publice. Și nimeni nu mai poate cu adevărat spera ca eficacitatea lui să declanșeze o schimbare generală de mentalitate.

Prestigiul teatrelor este similar cu cel al muzeelor vii de artă. Uneori, totuși, teatrul poate deveni o minusculă zonă extrateritorială, unde este posibil de trăit departe de ochii care ne judecă. Poate

dobândi o mare eficacitate, care depinde de energii subtile. Aceste energii subtile provin din ființe umane, din actori care nu se adresează tuturor în același mod, ci care știu cum să trezească la viață, în fiecare spectator, emoții, gânduri, vise cu ochii deschiși, tainice iubiri și răni uitate, nostalgii adormite și frici reprimite.

Un teatru capabil să vorbească fiecăruia dintre spectatori într-o limbă diferită nu e nicio idee fantezistă și nicio utopie. Este teatrul pentru care mulți dintre noi, regizori ori lideri de grup, ne-am antrenat îndelung, la început fără a fi conștienți de asta, crezând că investigam sursele secrete ale artei; pe urmă, pe deplin conștienți că exploram, de fapt, catacombele unei rebeliuni nonviolente.

Revin acum la geografia arhipelagului și la teatru ca practică a diversității.

Avem multe exigențe în comun, noi, regizorii. Și, totuși, marca exclusivă – metoda personală care decide calitatea și identitatea rezultatelor – nu rezistă transmiterii. La fel se întâmplă și cu anumite vinuri unice, pe care le-am degustat în sudul Italiei: nu rezistă să fie transportate. Sunt suficiente câteva ore de drum, și vinul ajunge la destinație oțet.

Oțet în loc de vin – iată ce se alege de transmiterea unei metode. Ceva se transmite, e autentic și, totuși, de nebăut. Poate fi folosit doar într-un mod diferit, de exemplu, pe post de condiment...

Am spus uneori că nu aveam metodă. *Nu este adevărat*, deoarece cunoșteam și aplicam sistematic multe tehnici, principii și convenții pe care eram în stare să le explic eficient. *Este adevărat* deoarece esența unei metode nu constă în indicații care pot fi formulate și aplicate, ci într-o nebuloasă de impulsuri care trebuie redescoperite și redeșteptate în noi înșine. Ucenicia mea m-a făcut să le regăsesc:

adeseori erau ascunse sub o mantie de evidențe și de bun-simț. Erau impulsuri legate de personalitatea și biografia mea, generate de acele forțe obscure care îmi provocau refuzurile. Din metodă făceau parte *rănilile mele, vânturile care ard, superstițiile mele*.

Aceste impulsuri au fost coarda de care m-am agățat ca să nu cad în abisul inanițății. Le-am dat nume. Câteodată deveneau cuvinte care îmi aprindeau imaginația. Eram un trapezist care oscila în aer. Am impus sens și rigoare acestei mișcări și am numit-o „teatru“. Nu am îndrăznit s-o numesc „circ“. Acolo, trapezistul își riscă viața. În teatru, era în pericol doar vanitatea mea.

Oscilația, legată astfel de personalitatea mea, a fost metoda mea. Nu era nici reproducerea oscilației – a metodei – altcuiva, nici nu putea fi repetată de alții. Era procesul *meu* de individualizare, de creștere, de îndepărtare de originile mele și revizitare a lor ca fugar. Un dialog cu persoane dinăuntrul meu pe care nu le cunoșteam. Luările *mele* de poziție.

Așadar, o metodă absolut personală este imposibil de transmis? Nici asta nu este adevărat. Poate fi transmisă printr-un proces îndelungat de simbioză cu o altă persoană, vie sau moartă, și implică contradicții și aparente trădări. Dacă metoda este transmisă, devine irecognoscibilă. Când e recognoscibilă, e o iluzie, o cârjă sau o parodie.

RITUALUL GOL

Borges: o carte este făcută din multe cărți.

Canetti: un om este făcut din mulți oameni.

Ergo: un spectacol este făcut din multe spectacole.

Punți de cuvinte

Adesea, la originea unui drum creator, se află o *rană*. În exercițiul meseriei mele am revizitat această leziune intimă pentru a o respinge, interoga sau, pur și simplu, pentru a-i sta în preajmă. A fost cauza vulnerabilității mele, dar și sursa *necesității* mele. A avut puțin de-a face cu estetica, teoria, cu dorința de a mă exprima sau de a comunica cu ceilalți. Această *rană-necesitate* a acționat ca un impuls de a rămâne aproape de băiatul care am fost și de care timpul m-a îndepărtat, îmbrâncindu-mă într-o lume în continuă schimbare.

Le-am spus adesea actorilor mei că un spectacol magnific nu schimbă lumea, dar că un spectacol care te lasă indiferent și care

pare generat de indiferență o face și mai urâtă. Știam bine că spectacolele mele nu aveau același impact asupra tuturor spectatorilor mei. Dar voiam să subliniez o superstiție utilă: „Comportă-te ca și cum un spectacol oribil ar face lumea și mai urâtă. Dar fii cu picioarele pe pământ fiindcă un singur spectacol nu o va transforma. Și, mai ales, nu lăsa ca în munca ta să se insinueze tendința de a fi satisfăcut de primul rezultat“.

Fraza mea este valabilă numai din punctul de vedere al *ethos*-ului meșteșugului. Un spectacol mediocru sau indiferent nu face lumea mai obscenă decât este. Pentru cel care privește, nimic nu este șters sau adăugat și dispare curând din memoria sa. Însă un angajament calduț lasă o amprentă de neșters în noi, toți cei care l-am creat. Se transformă într-un reflex condiționat în viitoarele zile de muncă. Dacă îmi erodez *tensiunea spre excelență*, spre vârful Annapurnei, îmi sărăcesc procesul muncii, capacitatea de a descoperi energiile adormite în mine însumi și de a reacționa la realitatea înconjurătoare. Atunci, munca aceasta calduță mă urăște pe mine, cel care o execut, și mă obișnuiește cu indiferența lumii.

Nu știi dacă această atitudine a ieșit la iveală în timpul muncii mele în teatru sau dacă m-a însoțit din copilărie. La început, fiecare piatră de pe calea profesiei îmi amintea de drumeții care o străbătuseră înaintea mea. Fiecăruia dintre ei îi puneam întrebările pe care mi le adresam mie însumi: de ce anume ai fugit? Care a fost impulsul inițial – motivele intime, dorințele, obsesiile, întâlnirile fortuite – ce a declanșat primul tău pas? Ce casă ai ars în lăuntrul tău?

Am început să fac teatru încercând să aflu într-un mod fizic, tehnic și emoțional ce anume implica „a face teatru“. Compunerea spectacolelor m-a învățat, ca *autodidact*, să îmi pun întrebări despre istoria teatrului, așa cum se scrie de obicei. Să examinez fapte cunoscute sau ne semnificative, să cumpănesc și să îmi traduc termenii profesionali pe care îi auzisem sau citisem, să camuflez în procesul muncii mele un spectacol care mă fascinase sau pe care îl reconstruisem din imaginație. Neșiguranța și limitele cunoașterii mele m-au incitat să scotocesc neconținut printre modalitățile lui *cum se face*.

Existau în mine forțe obscure care îmi influențau alegerile. Puneau șaua pe mine pe neașteptate, simțeau afinitate cu o persoană abia întâlnită, se încăpățâneau în a refuza soluții raționale. Mai mult decât ideile, esteticile sau categoriile conceptuale, aceste forțe m-au orientat prin încălcitura circumstanțelor. Au făurit lealități durabile cu morții și viii, cu idealuri și vise, cu locuri și cărți; au distilat *superstiții* pe care mi le-am justificat mie însumi și altora cu argumente logice, politice și artistice.

Aceste forțe au constituit magma secretă care s-a infiltrat în viața mea profesională, în meticulozitatea tehnică și în furta creatoare a muncii mele ca regizor, în *ethos*-ul meșteșugului meu și în încăpățânarea mea de a rămâne un străin.

Cu trecerea anilor, am devenit tot mai conștient de această magmă intimă. Nu mă mai intimidă, o consideram mai puțin intangibilă și mi-o traduceam în cuvinte. Fiecare dintre noi, cei care facem teatru, posedă o mână de termeni care cern intuiția personală și priceperea profesională. Asemenea termeni ni s-au

adunat în buzunare, aproape fără voia noastră. Munca și obișnuința le-au netezit ca pe niște pietricele de râu.

Mereu am simțit nevoia de a reexamina aceste *punți de cuvinte* dintre practica concretă a teatrului și magma mea secretă, de a le zgâria cu întrebări naive pentru a le cresta suprafața și a le tulbura trăinicia. Am tratat aceste cuvinte ca pe niște fetișuri incomode și răuvoitoare.

Când am încercat să traduc cunoașterea mea tacită în concepte asimilate în ani de practică, neînțelegeri și erori, am recurs la ale mele *punți de cuvinte*. Păreau termeni neutri, clari și pe înțelesul tuturor. Pentru mine, erau cuvinte goale care pretindeau să le umplu cu sensul meu. Se refereau la ceea ce pentru mine era esența teatrului: *revolta, ritualul gol, disidența, vulnerabilitatea* (care este realitatea solitudinii), *transcendența* sau, cum îmi place să spun astăzi, *superstiția*. Altele erau cuvintele tehnice referitoare la problemele sau componentele meșteșugului teatral, care întotdeauna m-au fascinat: *sats* (impuls), *kraft* (forță), *organicitate, energie, ritm, flux, dramaturgie, dans*.

Am dat peste unele dintre aceste cuvinte involuntar și ele m-au pus față în față cu experiențe adânc îngropate în mine, cu necesități pe care eram incapabil să mi le explic. Probabil erau acele experiențe și necesități din care diversitatea mea își trăgea rădăcinile. *Diversitate* a fost unul dintre cuvintele goale pe care am încercat să îl umplu cu un sens al meu. Alte cuvinte: *refuz, meșteșug, insulă plutitoare, barter, emigrare, rană, origine*. Și, de asemenea, *serendipitate*.

Din această serie eterogenă de cuvinte, am ales două: *dramaturgie* și *origine*.

De unde vin eu?

Multe origini avem, căci multe sunt viețile vieții noastre. Pe calea ce o urmăm, ne întâlnim aceste origini, așa cum ne întâlnim identitatea și adevărata familie. A povesti o viață înseamnă să optezi pentru salturi de perspectivă, pentru repudierea ideii unei singure origini depănate într-un fir cronologic.

De unde vin eu?

Provin dintr-o lume care s-a prăbușit și s-a făcut țândări, iar în acea prăbușire și-a aflat normalitatea. 1940-1945, vreme de război: multe case goale, multe pline cu evacuați. Altele se năruiau sub bombe și mă trezeam dimineața ca să le văd crăpate și desfăcute ca niște creaturi obscene, care își expun rușinile. Uneori ruinele erau cutremurate de bocete. Adulții vorbeau de oameni îngropați de vii, de supraviețuitori scoși la suprafață în mod miraculos, de cadavre irecognoscibile. Zi și noapte, ziceau ei, câte un glas se auzea de sub dărâmături. Tăcerea se așternea abia după vreo două zile.

Pentru copilul care asculta, aceste povești erau asemenea celor cu zâne și eroi întemnițați în trunchiuri de copaci. Și, precum poveștile, relatările despre mormanele de moloz se transformau, peste noapte, în vise și frici.

Era sfârșitul dictaturii lui Mussolini și al mirajului imperiului fascist. Bari era invadat de militari – americani, canadieni, polonezi, marocani. Școala din fața casei noastre fusese transformată într-o cazarmă pentru soldații sudanezi. Își făceau apariția în balcoane, ciuguleau din pâinea albă și se hlizeau la

fetele care așteptau în fața porții. Acasă, tatăl meu, ofițer fascist de rang superior, era foarte bolnav. Cei din familia noastră ne spuneau în șoaptă mie și fratelui meu să ne jucăm în liniște.

În unele zile mama și cu mine jucam împreună un joc secret. Mă chema deoparte, mă pieptăna, avea grijă să fiu curat și bine îmbrăcat, mă îmbrățișa și apoi mă trimitea pe străzile din apropiere, care dădeau înspre mare. Jocul era așa: trebuia să întind mâna și să cer de pomană. Cerșeam. Dar mama și cu mine îi ziceam: căutare-de-noroc. Pe-atunci ne lipseau din casă până și bănuții de mâncare și medicamente.

Provin din această solitară căutare-de-noroc.

Familia tatălui meu se bucura de un oarecare prestigiu în Gallipoli, un orașel de pescari, aflat la capătul Golfului Taranto din sudul Italiei. Ne-am mutat acolo, printre rude pentru care mama era o străină. Ferestrele și balcoanele casei dădeau spre port și în zori pândeam pescarii care vâsleau înspre largul mării. Noaptea, le număram luminițele și lamparele, acele plase speciale pe care le foloseau ca să prindă caracatițe.

Nu aveam apă curentă, așa că utilizam apa de ploaie, strânsă de pe acoperiș într-o cisternă din curte. Era sarcina mea să scot apa din cisternă și de fiecare dată mi se atrăgea atenția: ai grijă să nu prinzi țiparul. Înota la fund, în beznă, și se hrănea cu insecte și paraziți. Dacă murea, apa nu mai era bună de băut. Trăgeam găleata cu ochii închiși, îmi țineam răsuflarea, îi deschideam din nou și, ușurat, vedeam numai apa.

Provin din frica de a prinde în laț animalul sacru din bezna puțului.

Gallipoli era o insuliță legată de uscat și de suburbii printr-un pod lung, aflat în bătaia vântului: oriunde îmi întorceam privirea, marea arăta altfel. Casa noastră se găsea în orașul vechi. Ne chinuiau umezeala și vântul, iarna, când ne petreceam serile zăvorâți în casă, cât mai aproape de mangel, cu mâinile pișcate de degerături. Vara ne protejam de soare în penumbra obloanelor închise, deschizând ferestrele spre cer numai după asfințit. Nu mă plictiseam. Mă jucam cu nasturii din cutia de carton în care mama își ținea lucrurile pentru cusut. După-amieze întregi aliniam nasturii pe podea și deveneau flote de pirați, escadrile de avioane, legiuni romane, caravane de pionieri.

Provin din acea cutie de nasturi.

Provin din noaptea care durează o viață întreagă.

Trei ani am studiat la un colegiu militar. La paisprezece ani, m-am trezit într-o cazarmă cu un cârd de adolescenți. Mâncam, dormeam, ne spălam, studiam, mergeam chiar și la latrină împreună. M-am afundat într-o formă autistă de refuz și am fost pedepsit cu perioade lungi de detenție. Am avut puțini prieteni.

Într-o zi, în cel de-al doilea an, comandantul companiei mele m-a chemat în biroul său. În poziție de drepti, așteptam predica obișnuită. S-a dus, în schimb, la un dulăpior cu uși de sticlă, burdușit cu cărți, a scos o cheiță, l-a deschis, a luat o carte și mi-a înmănat-o. Mi-a dat permisiunea de a o citi în timpul dedicat studiului, când orice lectură, cu excepția manualelor școlare, era de la sine înțeles interzisă. Il fu Mattia Pascal de Pirandello mi-a căzut în cap ca o cărămidă și așa am văzut stelele. De atunci am

început să tânjesc după alte stele. Intram în birou, comandantul deschidea peștera lui Ali Baba cu cheița lui minusculă și îmi dădea un giuvaier.

Provin din acest dulăpior cu uși de sticlă, pe care comandantul Rossi îl deschidea cu o cheiță de păpușă.

Visam să mă smulg din apele stătătoare care m-au văzut crescând. Din cei doi copii ai mamei, unul a cultivat cultul și nostalgia rădăcinilor sale sudice de-a lungul întregii sale vieți de pribegie prin Europa, America și Asia. Nu a conținut să vorbească despre dinastia Bourbonilor, despre Gallipoli și colegiul militar din Napoli, unde am studiat amândoi.

Celălalt fiu a etalat detașare și uitare. În realitate: refulare și reticență. Al doilea fiu sunt eu.

Provin din acel cordon ombilical retezat cu propriile mele mâini. Oare și asta înseamnă să dai foc la casă?

Tot timpul am purtat un dialog cu tatăl meu, acel necunoscut și, totuși, atât de intim familiar, pe care la zece ani l-am văzut agonizând ore în șir, până la liniștea cea de pe urmă. An de an îi vizitez mormântul în micul cimitir din Gallipoli. Nu l-aș numi un dialog cu rădăcinile mele. E ca și cum ai sta de vorbă cu un vechi prieten. Acum suntem de o vârstă, în realitate, eu sunt mai bătrân. Îi aduc noutăți despre nepoții lui, pe care nu i-a văzut niciodată, despre viața și munca mea, despre grijile mele de moment și îi spun tot soiul de nimicuri care l-ar face să râdă. Îi cer sfatul, îi ascult părerile. Un dialog cu gura închisă,

uneori cu jumătate de glas, așa cum se exprimă anumite persoane pe care surzenia le face locvace.

M-am obișnuit să dialoghez cu cei Dinaintea mea, în loc să stau de vorbă cu Cel de Sus. Asta să fie oare originea vocației mele profesionale? Dialogul cu cărțile maestrilor? În fața Celui de Sus simțim că suntem credincioși sau necredincioși. În fața celor Dinaintea noastră ne simțim copii. Iar la copii, inteligența coincide cu puterea de a semăna discordie.

Provin dintr-un tată care nu a avut timp să îmbătrânească și să sufere din cauza unui fiu înstrăinat.

Când încercam să evaluăm arborele nostru genealogic, frațele meu și cu mine nu vorbeam despre rădăcini, ci despre tara familiei. Era pulsiunea suicidală. Ne aminteam de bunicul și de cei trei frați ai bunicului. Sinucideri lucide, îndrăznețe, duse până la capăt cu o fantezie barocă. Fratele meu a murit, dar nu și-a luat singur viața. Nici tatăl meu nu s-a sinucis. Numai că sunt multe feluri de a refuza viața.

Provin din tara familiei.

Rădăcini, origini: cu cât sunt mai personale și sincere, cu atât mai mult par rezultatul întâmplării. Mă arunc în urmărirea simptomelor, semnelor, crâmpiei de amintiri, a imaginilor care nu au avut cum să piară cu totul în uitare. Trebuie să fie un motiv – îmi zic – din moment ce din când în când îmi revin în minte.

Nu numai creierul își aduce aminte. Există o memorie și în acel nod al impulsurilor din mica zonă dintre coccis și plexul

solar. E o regiune pe care cei ce fac teatru trebuie să învețe s-o cunoască, elaborându-și o știință empirică și personală, o conștiință și o superstiție. Vânturi care ard suflă dinspre această regiune spre nervi, măduvă și așa-numiții ochi ai minții.

Provin din această regiune, din acest nod al impulsurilor.

Întipărite în sistemul meu nervos sunt faptele lui Eigil Winje din atelierul său de tinichigerie de la Oslo: mulțumirea artistului de munca bine făcută, egalitatea lipsită de privilegiu în distribuirea muncilor pe care și el, ca patron, le făcea împreună cu noi. Fapte fără cuvinte care transmiteau cunoaștere și valoare prin intermediul unei meserii umile.

Nervii mei își amintesc de Jens Bjørneboe, scriitor norvegian și drag prieten: o încarnare a nevoii de exces. Fără salturi contradictorii și fără revoltă împotriva chiar a ideilor în care credea, viața – pentru el, un rebel însetat de justiția absolută – risca să fie redusă la un defetism inconștient.

În șira spinării mi-e întipărit modul în care Grotowski, în Akropolis, și-a călăuzit actorii către incorporarea acțiunii fizice de a privi, tipică celor închiși în lagărele de exterminare. Acel mod anume de a observa lumea din jur și istoria, cu pleoapele pe jumătate închise a neînțelegere, sprâncenele ridicate a uimire și fără de lucire în ochi.

Este vie în mine acțiunea profund blândă, toată numai solidaritate și încuviințare, prin care Sanjukta Panigrahi a refuzat

una dintre sarcinile pe care i le-am propus cu o atât de fermă încăpățănare, încât a părut pașnică.

Nu pot uita ziua în care, într-un acces de furie împotriva unui actor, am abandonat Odin Teatret, hotărât să nu mai calc pe acolo vreodată. Și liniștea, și concentrarea actorilor mei, din zilele următoare, când se întâlneau la șapte dimineața, ca de obicei, pentru a se antrena și pentru a repeta Cenușa lui Brecht. Singuri, până în clipa în care m-am răzgândit.

Asemenea atitudini erau adânc înrădăcinate în străfundurile tuturor acestor persoane. Erau rădăcinile lor, care și-au croit drum în ființa mea. Nu sunt trecutul, amintirile, ci prezentul. A avea un limbaj comun înseamnă: rădăcinile care au crescut în alt loc se pot strecura în mine și pot deveni pe de-a-ntregul eu însumi.

Astfel, aș putea răspunde la întrebarea „de unde provin?“, citând nume și fapte din vasta pădure de umbre care populează prezentul.

O pluralitate a dramaturgiilor

„Ce fel de dramaturgie vrei să regizezi?“ Nu am avut o clipă de ezitare. „Sofocle, Ibsen, Cehov și, desigur, Brecht.“ Răspunsul mi-a venit cu ușurință la examenul de admitere la Școala de Teatru din Varșovia, în ianuarie 1961. Dramaturgia, pe atunci, era îndeletnicirea scriitorilor.

De-a lungul anilor, am folosit rareori acest termen în munca mea zilnică. Eforturile mele erau îndreptate spre înțelegerea meșteșugului de regizor și a modului practic de a-l dezvolta. Cu alte cuvinte: cum să provoc reacții personale în actori și să le orchestrez într-un spectacol care să nu imite viața, ci să aibă o viață a sa proprie. „Viață“ era cuvântul care îmi trecea prin minte când observam și analizam amănunțit rezultatele actorilor și alegerile mele din timpul repetițiilor.

Emanau viață acțiunile și relațiile actorilor? Dădeau senzația că sunt organice? Aveau actorii o prezență scenică convingătoare? „Acțiunile tale nu au *kraft*“, le spuneam. *Kraft* este un cuvânt norvegian și înseamnă „forță, putere, energie“ – precum cea electrică sau psihică sau ca undele pe care le percepem când suntem în apropierea unui copil care se joacă sau a unui adult fericit.

La sfârșitul anilor 1970, împrejurări aparte m-au determinat să reflectez asupra experienței mele cu privire la „prezența“ actorului. Am avut oportunitatea de a identifica și compara în mod sistematic anumite principii tehnice, aparținând unor actori și dansatori de genuri diferite. Acest domeniu de studiu, pe care l-am numit „antropologie teatrală“, a fost dezvoltat în cadrul Școlii Internaționale de Antropologie Teatrală (ISTA). Încercând să tălmăcesc în cuvintele mele terminologia tehnică a tradiției mele teatrale, am definit „dramaturgia“ în cheie etimologică: *drama-ergein*, „munca acțiunilor“. Adică: modul în care intrau în muncă acțiunile actorilor. Pentru mine, dramaturgia nu era un procedeu care aparținea doar literaturii, ci o operațiune tehnică inerentă modului în care se țese și crește un spectacol, precum și diverselor sale elemente componente.

Îndeobște în tradiția europeană dramaturgia este înțeleasă ca o compoziție literară al cărei model este următorul: expunerea temei, desfășurarea, *peripateia* sau răsturnarea de situație și deznodământul. Dramaturgia e un fir narativ orizontal, care ține laolaltă acea mână de mărgele de sticlă care este spectacolul. De-a lungul nenumăraților mei ani ca regizor, totuși, dramaturgia a avut puțin de-a face cu un text scris, o secvență narativă sau un scenariu prestabilit.

Aveam impresia că dramaturgia indica un domeniu vital pentru activitatea mea, dar în același timp nu știam în ce constau cu exactitate caracteristicile și granițele sale. Devenise o expresie familiară, pe care o foloseam ca și cum aș fi știut cu precizie ce anume semnifica. După ce vedeam un spectacol, de exemplu, comentam că din punct de vedere dramaturgic lăsa de dorit. Aveam eu o idee despre ce anume vorbeam și ideea îmi părea destul de clară.

De îndată ce încercam s-o definesc, însă, dramaturgia îmi scăpa printre degete. Aveam impresia că fac aluzie la o structură invizibilă, care trebuia să îmbine într-un mod fascinant, insolit și eficace elementele eterogene și diferitele părți ale unui spectacol. Nu era îndeajuns. Eram nemulțumit, ca și cum dacă aș fi săpat în această zonă aș fi putut dezgropa și altceva, o comoară mică, îngropată.

Mi-a fost de folos să încep prin a stabili diferența dintre rezultat și proces. Mi-am dat seama că, din punctul de vedere al procesului, nu este important să întreb *ce* este dramaturgia. Trebuia să îmi pun o altă întrebare: ca regizor, *cum* să intervin în acțiunile actorilor?

E dificil să înțelegi cum funcționează propria ta muncă fără să te afunzi în construcții teoretice complicate și abstracte, detaliate în mii de subdiviziuni, ca o arhitectură cabalistică.

Dar, treptat, am ajuns să înțeleg că ceea ce numeam dramaturgie nu era firul unei compoziții narative, secvența orizontală a diferitelor faze din evoluția unei teme. Munca mea dramaturgică a început cu un anume mod de a privi, care era focalizat pe *natura stratificată a spectacolului*. În plus, dramaturgia mea avea de-a face cu relațiile multiple dintre părțile spectacolului. Dar avea în vedere relațiile dintre diferitele componente într-o *dimensiune verticală*. Era, în primul rând, un mod de a observa diversele straturi sau niveluri ale muncii, independent de sensul spectacolului. Am identificat aceste niveluri și le-am dezvoltat separat, ca și cum nu ar fi existat relații între ele.

Felul de a gândi al biologului m-a ajutat să îmi înțeleg munca. În biologie este necesar să faci deosebirea nu numai între părțile și componentele unui organism (de exemplu, diferitele sale organe precum ficatul, inima sau creierul; sau sisteme precum sistemul sanguin, sistemul nervos sau cel respirator), dar și între nivelurile de organizare. În primul caz, subdividem organismul în părți coordonate reciproc (organe, sisteme etc.). În al doilea, gândim în *straturi*, discernem nivelurile între care se stabilesc relații în funcție de diverse tipuri de logică. Avem, astfel, un nivel al organizării celulelor, care stă la baza celui al țesuturilor, care, la rândul său, se află la baza celui al organelor care se coordonează la un nivel superior în unitatea organismului viu.

Spectacolul, pentru mine, era tot un organism viu și trebuia să îi identific nu numai părțile, dar și nivelurile de organizare

și, după aceea, relațiile dintre ele. „Dramaturgia“, așadar, era un termen similar cu „anatomia“: un mod de a lucra nu numai asupra organismului în totalitatea sa, dar și asupra diferitelor sale organe și straturi.

Ceea ce mă interesa nu era definiția diferitelor niveluri de organizare dată de biologi. Îmi era de folos eficacitatea unui mod de a privi care ținea cont de diferite și suprapuse tipuri de logică. Și care, pe deasupra, recunoștea ca fiind extrem de concretă o realitate ce nu poate fi material izolată: un singur nivel de organizare, în fond, nu este un *lucru* pe care îl putem vedea de sine-stătător, pe o planșă anatomică. E o *logică*, o acțiune concretă a gândului sau a privirii, similară unei persoane care citește o partitură muzicală pe orizontală și verticală în același timp.

Pe de o parte, dramaturgia spectacolului se prezintă asamblarea într-o concatenație și simultaneitate a diferitelor nuclee de acțiuni sau episoade; pe de altă parte, ca o coprezență în profunzime a variilor straturi, fiecare dotat cu logica sa și cu modul său specific de a-și manifesta viața.

Nivelurile de organizare ale spectacolului care mi-au stârnit interesul și care mi-au apărut ca fiind evidente au fost trei:

- Nivelul *dramaturgiei organice* sau *dinamice* – este nivelul elementar și se referă la modul de a compune și de a întrețese dinamismul, ritmurile și acțiunile fizice și vocale ale actorilor, pentru a stimula senzorial atenția spectatorilor.
- Nivelul *dramaturgiei narative* – îngemănarea evenimentelor care orientează spectatorii asupra sensului sau a variilor sensuri ale spectacolului.

• Nivelul *dramaturgiei evocative* – capacitatea spectacolului de a genera o rezonanță intimă în spectator. Aceasta este dramaturgia care distilează sau captează o semnificație involuntară și ascunsă a spectacolului, specifică fiecărui spectator. Este un nivel pe care cu toții l-am experimentat, dar care nu poate fi programat în mod conștient. Nu întotdeauna eu și actorii mei am reușit să îl atingem.

Fiecare dintre cele trei niveluri are propria sa logică, exigențele și obiectivele sale. Să reușesc a le izola artificial și a le gândi separat a fost fundamental pentru mine.

La nivelul *dramaturgiei organice* sau *dinamice* am lucrat cu acțiuni fizice și vocale, costume, obiecte, muzică, sunete, lumini, caracteristici spațiale. La nivelul *dramaturgiei narative* am lucrat cu personaje, evenimente, întâmplări, texte, referințe iconografice. *Dramaturgia evocativă* a avut o natură diferită de celelalte două. A fost un scop. A însemnat munca necesară pentru a face ca același spectacol să reverbereze diferit în cavernele biografice ale spectatorilor. Am recunoscut-o doar după efectele sale: când a reușit să atingă superstițiile personale, tabuurile și rănilor spectatorilor și pe cele ale regizorului, care este primul spectator.

Dramaturgia organică este sistemul nervos al spectacolului, dramaturgia narativă este cortexul și dramaturgia evocativă este acea parte din noi care, înăuntrul nostru, trăiește în exil. Dramaturgia organică îl face pe spectator să danseze chinestezic pe scaunul său; dramaturgia narativă lansează supoziții, gânduri,

dubii, evaluări și întrebări; dramaturgia evocativă ne face să trăim o *schimbare de stare*.

Articularea pe câteva niveluri a fost în primul rând un mijloc de a multiplica tipurile de logică și de a lupta împotriva naturii univoce a spectacolului și a relațiilor explicite ale intrigii. Mi-a permis mai ales să exploatez mecanismele de atracție senzorială dincolo de semnificații sau poveste. Totuși, capacitatea de a identifica nivelurile nu m-a ajutat să rezolv problema dezvoltării lor într-un mod artistic eficace. Preferințele, procedeele și alegerile în vederea soluționării problemei sunt întotdeauna personale și diferă în funcție de împrejurări.

Munca mea ca regizor/prim-spectator s-a bazat pe aceste trei dramaturgii, determinându-mă să receptez un spectacol cu aceleași simțuri și să îl văd cu aceiași ochi ca ceilalți spectatori. Dar acest prim-spectator trebuia să stăpânească abilitatea tehnică de a interveni în procesul creator al actorilor și de a intensifica capacitatea spectacolului de a pătrunde în profunzime.

Participarea activă a regizorului a conferit un alt sens cuvântului „dramaturgie“. A indicat spre acel aspect al muncii mele concentrat pe relații. Dramaturgia se referea, atunci, la deciziile mele de a forja din nou și de a amalgama relațiile ivite din dramaturgia organică și cea narativă. Obiectivul acestui amestec – sau montaj – era distilarea relațiilor *complexe*, apte de a *răsturna* relațiile evidente.

Conform sensului secund, dramaturgia mea era o tehnică de a modela, contopi, multiplica și apoi de a *răsturna* relațiile care apăreau încetul cu încetul în timpul repetițiilor. Era modul în care încercam să transform interacțiunile simple și

adesea gratuite în secvențe ambigue și contradictorii, capabile să provoace în spectator ceea ce pentru mine era esențial: experiența răsturnării relațiilor evidente. Era o utilizare foarte personală și subiectivă a termenului „dramaturgie“, denotând acea zonă a muncii mele în care eram singur. Era faza aparent demolatoare a creației, în care stricam ordinea și distrageam tipuri de logică și conexiuni sugerate de texte, de propriile mele teme și de actori. Dar, grație acestui „cutremur“, reușeam să identific fire imprevizibile și să le întretes în relații caracterizate de ambiguitate și densitate.

Uneori, cei mai buni aliați în răsturnarea relațiilor evidente au fost constrângerile impuse din exterior: condițiile materiale, economia, actorii și împrejurările neașteptate. Alteori, eu însumi îmi impuneam limite artificiale, o sumedenie de restricții care mă obligau să aflu soluții neprogramate. Aceste constrângeri nu declanșau invenții originale. Generau ceva ce pentru mine era și mai important: o potențialitate a legăturilor și a abordărilor diferite de cele preexistente, de cele imaginate și imaginabile până atunci.

Dramaturgia, în acest sens, însemna crearea unei rețele complexe de fire, în locul legăturilor simple. Era și un mod aparte de gândire. Era o propensiune către dezlănțuirea în libertate totală a unui proces de asociații și amestecarea, intenționată sau întâmplătoare, a faptelor și componentelor prestabilite pentru a le răsturna, a le face să îmi pară stranii și dificil de identificat. Conturam deliberat situații pe care eram incapabil să le recunosc. Eram, astfel, constrâns să descopăr o nouă coerență

pentru aceste fapte și componente și s-o transmit senzorial spectatorilor prin intermediul acțiunilor actorilor.

În timpul repetițiilor, procesul meu de răsturnare a faptelor, a elementelor vizuale și auditive și a relațiilor putea fi simplu, chiar mecanic, atâta timp cât era un punct de plecare. Era suficient să stabilesc o rețea de constrângeri și obstacole care să respecte reguli riguroase. De exemplu: să pornesc de la o situație contrară celei pe care voiam s-o relatez; să limitez radical spațiul; să miniaturizez într-o scenă desfășurată jurul unei mese o scenă dintr-un cadru mai mare; să las pașii și mersul unui actor să spună ce spuneau brațele și mâinile sale. Acest proces conștient de obstrucționare a acțiunilor unui actor sau a celor din timpul derulării unei scene deschidea noi perspective care sporeau posibilitățile mele de alegere.

Nu era important ca munca pe care o presupunea această răsturnare să fie încă de la început *inteligentă*. În etapa finală, totuși, trebuia să devină un neașteptat uragan în stare să-mi tulbure certitudinile și să facă să apară din pământ solzii unui balaur. Un astfel de rezultat se iveau în pofida dorințelor mele sau ale actorilor; nu era consecința conștientă a ideilor, teoriilor, logicii analitice sau a celei psihologice. Adesea, era un efect al efortului de a *rămâne fidel* punctului meu de plecare.

Doar principiul răsturnării nu era suficient. O formă de coerență emoțională trebuia, de asemenea, să ghideze procesul meu mental, să îi decidă întorsăturile și să vegheze asupra acestei nevoi de răsturnare. Coerență spre ce? Spre o imagine, o asociație, o amintire – o umbră mereu prezentă, care să nu fie ușor detectabilă în spectacol.

Fidelitatea față de coerența incongruentă, care și pe mine mă nedumerea, era fundamentală, deși era o povară în timpul repetițiilor. Continua pierdere a orientării și interminabilele perioade de incertitudine au fost prețul pe care l-am plătit. În timpul muncii la un spectacol, mă însoțea senzația constantă de cădere în gol, angoasa că s-ar putea să nu se deschidă parașuta.

Angoasa nu s-a diminuat odată cu vârsta. Singura mea consolă a fost să cred mereu că noaptea are douăsprezece ore, după care se revărsă zorii. M-a susținut credința că, dacă muncesc fără să cedez, după câteva luni voi întâlni în sfârșit Sfinxul: spectacolul. Voi simți din nou emoția de a-l vedea venind din depărtare, cu o viață a sa independentă și mândră.

Fidelitatea și principiul răsturnării au mers mână în mână.

Dar aveam și o a *treia perspectivă* din care îmi priveam activitatea. Și obișnuiam s-o numesc „dramaturgie“. De-a lungul anilor, actorii mei au început să creeze materiale pentru un nou spectacol într-un mod din ce în ce mai puțin dependent de orice altceva, autonom – fiecare cu firul său logic, cu asociațiile sale și cu munca sa asupra nivelului organic și narativ. Abia într-o fază ulterioară puneam în relație rezultatele lor, orchestrându-le într-un flux de stimuli senzoriali și semnificații. După o perioadă lungă de repetiții, respectivele materiale eterogene se îmbinau, astfel încât spectatorul nu mai reușea să le distingă.

Această practică m-a determinat treptat să consider spectacolul nu o *mise-en-scène* (a unui text, a unei întâmplări, teme, idei), ci o *compoziție teatrală, rezultată dintr-o pluralitate de execuții*: cea a actorului, cea a regizorului și cea a spectatorului. Și aceste *execuții* am început să le definesc ca dramaturgii,

multiplicând sensurile termenului. Astăzi, în timp ce scriu, sunt conștient de câtă confuzie a putut genera utilizarea aceluiași cuvânt pentru puncte de vedere diferite și în domenii de acțiune diferite care, pentru mine, erau extrem de clare în practică.

Așadar, am denumit această a treia perspectivă *dramaturgia actorului, dramaturgia regizorului și dramaturgia spectatorului*. Așa mi-am explicat cui aparțineau ochiul și logica care dădeau un sens spectacolului. Puteau fi atât ale actorului, cât și ale spectatorului sau regizorului.

Dramaturgia mea ca regizor consta în elaborarea dramaturgiei actorului pentru a pune în mișcare dramaturgia (execuția) fiecărui spectator. Am lucrat asupra nivelului acțiunilor fizice și vocale, asupra muzicii și luminilor, personajelor, întâmplărilor și evenimentelor. Le-am tulburat relațiile evidente, dar am rămas fidel umbrelor mele, astfel încât spectacolul să poată rezona altfel în lumea diferită a fiecărui spectator.

Poate părea straniu să vorbești despre „dramaturgia spectatorului“ și adesea mi s-a reproșat că este o expresie lipsită de sens. Am persistat cu încăpățănare. M-a ajutat să evidențiez principalul meu efort: crearea unui spectacol care să își poată asuma un sens împărtășit și în același timp să poată șopti altă confidență fiecărui spectator. Și care să-i apară altfel de fiecare dată când îl privește. Asta era valabil și pentru mine, primul spectator printre ceilalți, valabil și pentru actori, pentru spectatorii înșiși și însoțitorii lor. Am dorit spectacole care să poată dăruia actorilor, spectatorilor și mie însumi experiența de a răsturna lumea așa cum o cunoșteam eu.

Când dramaturgiile actorului, regizorului și spectatorului se întâlneau într-o formă de viață care se adresa unui adevăr secret al meu, trăiam o schimbare de stare și spectacolul devenea pentru mine un *ritual gol*. Golul este absență, dar și potențialitate. Poate fi obscuritatea unei crevase. Sau nemișcarea unui lac adânc, brăzdat de unduiri – semne și umbre de viață neașteptată.

Am făcut teatru. Am vândut umbre. Pe calea lor m-am cățărat către o lume diferită de cea în care mi-a fost dat să trăiesc. Aceste umbre erau scări pentru mine, pentru actorii mei și pentru unii dintre spectatorii noștri. Treptele noastre meșteșugărești și valorile noastre, văzute pe fundalul cerului de piatră numit „realitate”, erau iluzorii. Ca să nu mă facă zob acest cer de piatră, mi-am ticluit țeluri: fantome, iluzii, idealuri pe care le-am suprapus crudei realități din jurul meu și le-am numit *superstiții*.

Superstiția, de obicei, exprimă o trăsătură negativă, iraționalitate, fanatism, înșelăciune. Totuși, când întorc pe dos termenul, își arată fața literalmente: latinescul *super stare* înseamnă *ceea ce este deasupra*, ceva ce poate zdrobi sau atrage și înălța.

Nu am crezut niciodată că superstițiile ar trebui împărtășite. Dacă se întâmplă, devin un jug, lanțuri, doctrine. Sunt rădăcini-umbre ce rățăcesc prin orașul meu interior, acel teritoriu mic și fără de margini conținut în propria-mi piele, în nervii și mușchii mei, în microcosmul personal și incomunicabil: *para ințelii*, al meu corp-în-viață.

Originea mea profesională este legată de câțiva oameni de teatru, bărbați și femei, din secolul XX, care nu au fost mulțumiți

de frontierele meșteșugului lor. Împotriva acestor frontiere strămoșii mei din teatru au folosit drept arme hotărârea și extremismul, *foamea de dincolo*. Și-au potențat într-atât propria artă, încât au sfârșit prin a se confrunța cu o întrebare amară: merită atâtea sacrificii, eforturi și angajament o operă efemeră? Astfel au luptat împotriva culturii și a condițiilor teatrului: o artă care nu se poate iluziona că nu ar fi efemeră. Și-au dirijat lupta către o *permanență* a spectacolului în simțurile și memoria spectatorului prin intermediul acțiunilor actorului, rafinând natura lor biologică. *Bios* înseamnă „viață”: *bios*-ul actorului care penetrează lumea interioară a spectatorului; *bios*-ul spectacolului care se confruntă cu *logos*-ul lipsit de sens al istoriei; *bios*-ul teatrului ca rebeliune și transcendență, ca prezență și voce a superstițiilor individuale, dincolo de amuzament și artă.

Dramaturgia este constituită esențialmente din acțiuni care interacționează pe diferite niveluri de organizare ale unui spectacol. Pot aceste acțiuni vii, încrustate în ficțiune, să se transforme într-o cale spre originile vieții? Spre originile nedreptăților lumii? Spre originile multelor noastre identități?

Scări ale umbrei. Tehnici ale unei arte efemere contra efemerului. Ritual gol.

PRIMUL INTERMEZZO

Cărțile sunt opera singurătății și copiii tăcerii.
Copiii tăcerii nu au nimic în comun cu cei ai
cuvântului.

MARCEL PROUST

COPIII TĂCERII

În ianuarie 2007 am primit o scrisoare. Mirella Schino, prietenă dragă și erudit om de teatru, își exprima o dorință:

Dragă Eugenio,

Un An Nou Fericit sub cel mai fierbinte și strălucitor soare al Mexicului! Aici bate vântul și vuiște toată casa, îmi pare că viețuiesc în *La răscruce de vânturi*. Mi-ai zis că în 2007 aproape toate turneele teatrului tău sunt anulate. Sunt sigură că pentru tine va fi un prilej de a descoperi noi căi. Neîndoielnic, e ceva serios, dar îmi place așa de mult când înoți împotriva curentului.

Și, din moment ce simt dorințe pioase în zorii noului an, mă cuprinde un chef nebun: îți voi spune ce mi-ar face plăcere să citesc în viitoarea ta carte (mi te imaginez, sub un soare torid, cum așezi în ordine cărămizile pe care le vei reduce mai apoi la un haos vesel). Este evident că nu vorbesc despre ce aș vrea să scrii, ci despre ce mi-ar plăcea să citesc printre rânduri, în ghemul încâlcit de fire. Mi-ar plăcea o confruntare dintre

imaginea Odin-ului de azi, așa-zis „în vârstă” sau pur și simplu altfel, și acea imagine a Odin-ului tânăr sau matur, pe care încă o târâți după voi (pentru că e prezentă în cărțile tale, în dragostea spectatorilor tăi, în imaginea voastră populară) ca o pisică ce își târâște placenta după ea. Da, știu: ați făcut un spectacol despre bătrânețe. Sau, mai degrabă, două. Dar nu e același lucru.

Vorbesc despre o nouă amprentă – o nouă corespondență dintre teorie și practică. Mi-ai povestit, odată, că tinerii care cunosc Odin Teatret doar prin intermediul cărților rămân un pic descumpăniți când vă văd prima oară. Nu vă recunosc. Îmi pare, însă, că tinerii ajung profund fascinați de spectacolele voastre. Iată deci: mi-ar plăcea să găsesc, într-un colțișor al cărții tale, câte ceva despre ceea ce sunteți acum, cu cât efort ați ajuns până aici. Și nu mă refer la vârstă. E de-ajuns oare să spuneți că sunteți prea în vârstă pentru a vorbi despre ceea ce sunteți și care este tensiunea ce vă dă ghes acum? Cu certitudine nu. Fiindcă eu sper și cred că nu este pur și simplu aceea de a reuși să dispăreți în chip onorabil.

Mă opresc aici pentru că îmi dau seama că vorbele mele devin din ce în ce mai încălcite. Ia această scrisoare drept ceea ce este: o declarație de afecțiune!

MIRELLA

Astăzi, în timp ce pendulez între entuziasm și epuizare, ce anume duc din trecutul meu ca o pisică care își târâște placenta?

A fost odată un tată care mânca o pâine. Fiul său i-a cerut să îi dea și lui. Tatăl i-a dat o piatră și a continuat să mănânce.

Apoi a început să se înfrupte dintr-un pește. Fiul său i-a cerut să îi dea și lui. Tatăl a înșfăcat un șarpe și i l-a pus în brațe. De data asta fiul știa ce are de făcut: a ucis șarpele cu piatra. A fost primul lucru pe care l-a învățat fiul cel înfometat de la tatăl lui: să ucidă șarpele. Dar fiul, deși învățase să omoare șarpele, era la fel de înfometat. Și-a văzut tatăl luându-și un ou. Mort de foame, nu i-a mai cerut: a înhățat piatra și s-a repezit la tatăl său, care i-a dat imediat oul, din care a țâșnit coada veninoasă a scorpionului. Astfel, fiul, care învățase să ucidă, a învățat să moară și să-și salveze tatăl.

Pentru a nu muri ca fiu, a trebuit să cresc, să devin un tată *capabil* de a procura cele necesare și *incapabil* de a uita foamea de când era fiu.

De peste cincizeci de ani, de pe vremea când visam să devin regizor, teatrul a fost pentru mine sinonim cu revolta. Am aflat-o de la Brecht, din îndemnul său la angajare și la luptă împotriva abuzului, a indiferenței. Mi-a luat timp – întâlnirea cu Grotowski și asocierea cu actorii mei – până am încetat să mă mai iau în serios. Am înțeles că revolta trebuia să fie contra mea, contra leneviei și a compromisurilor mele, contra prejudecăților culturii de care eram impregnat, contra celor ce fusesem învățat și pe care voiam să mi le smulg din creier ca o femeie care vrea să avorteze.

Astăzi oasele mă dor și vederea mi-e slăbită. Mi-e mult mai greu să muncesc douăsprezece ore pe zi. Dar focul irațional pe care îl numesc „revoltă” păstrează încă vie dorința mea de a face teatru. Este același foc care hrănește scepticismul tatălui și foamea fiului care coabitează în mine. Există un chip negru

și evaziv al teatrului de care sunt îndrăgostit. E o cărare care se ramifică și se regăsește, fără să ajungă undeva anume; explorez o mare care este deșert. Iubesc teatrul fiindcă mă face să mă simt ca un emigrant care se întoarce în țara lui pentru a trăi ca un străin lipsit de urmași.

Am fost îndrăgostit de chipul negru și evaziv al teatrului când eram tânăr și sunt și acum, într-un fel mult mai conștient, la bătrânețe. E aceeași pasiune năvalnică ce durează de mai multe decenii, deși o exprim în moduri diferite. Voi încerca s-o explic, povestind despre întâlnirea mea cu doi frați care au călătorit prin lume, unul fiind umbra celuilalt. Erau copiii Tăcerii, doi îngeri cu înfățișare de huligani. Se numeau Dezordine și Eroare.

Iubesc acest cuvânt, Dezordine. Și în ultimii ani l-am folosit tot mai des, atunci când am vorbit despre meșteșugul teatral. Am vrut să intitulez cartea de față *Ritualul Dezordinii*, deplin conștient de neînțelegerile pe care termenul le poate produce. Pentru mine, are două semnificații opuse: dezordinea este absența logicii și a rigorii care caracterizează operele nesemnificative și haotice; Dezordinea (cu majusculă) e acea logică și acea rigoare care provoacă *experiența tulburării* în mine și în spectator.

Dezordinea este *irumperea unei energii care ne pune față în față cu necunoscutul*.

Astăzi, știu că prin toate spectacolele mele mi-am propus să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile spectatorului. Am vrut să semăn în el îndoiala, să-i zdruncin obișnuința de a pre-vedea, precum și criteriile de judecată. Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, cineva care să fie convins sau cucerit. Vorbesc în primul rând despre mine însumi. Cine face

un spectacol este și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un leac împotriva dezordinii care ne asediază înăuntrul și în afara noastră.

Nu există o metodă de a provoca Dezordinea în spectator. Am încercat să mă apropiu de ea printr-o formă aparte de autodisciplină. Aceasta a presupus o separare, o revoltă anonimă și tacită, față de modurile corecte și raționale de a privi valorile, obiectivele și motivațiile profesiei noastre. Nu era o tehnică, ci, mai curând, un impuls pe care nimeni nu mi-l putea impune sau preda.

Care poate fi originea acestui impuls? În 1954, în suburbiile orașului Accra, capitala statului Ghana, pe atunci colonie britanică, Jean Rouch a turnat *Les maîtres fous*, un film etnografic care pentru teatrul european din a doua jumătate a secolului XX a fost ca o prezicere. Era mărturia unui alt mod de a raționa, subteran și subversiv. L-a impresionat pe Jean Genet, care a scris *Les Nègres*; a avut efect asupra lui Peter Brook și a spectacolului său *Marat-Sade* de Peter Weiss și l-a însoțit pe Grotowski în reflecțiile sale asupra actorului. În mediile teatrale europene circulau anecdote și legende despre influența lui *Les maîtres fous*. În acei ani se discuta tot mai frecvent despre paralele și deosebiri dintre teatru și ritual. Unii artiști au născocit un subtext care astăzi e mai mult decât evident: teatrul poate fi un luminis în inima lumii civilizate, un loc privilegiat în care să evoci Dezordinea.

Ritualul filmat de Jean Rouch expune doliul indivizilor umiliți de civilizația occidentală a progresului. Imagini crude și lipsite de orice consolare estetică amestecă paroxismul, jocul

teatral și cruzimea din care emană frumusețea și suferința aureolate de o senzație a libertății. Rouch ne obligă să observăm Dezordinea legată de o revoltă existențială, de rezistența împotriva ordinii celor puternici, într-o tentativă de a rupe lanțurile.

Fiecare dintre noi are lanțurile sale sociale, culturale, psihologice, sexuale, religioase. Mă întreb: în lupta împotriva lanțurilor *mele*, cât de mult a cântărit influența strămoșilor mei? Vorbesc despre câțiva reformatori ai teatrului pe care îi recunosc ca *maîtres fous*, maestri nebuni, posedați de o fervoare aproape lipsită de pudoare, pe care au exprimat-o în cuvinte de foc și practici teatrale riguroase.

Protagoniștii revoltei teatrale din secolul XX, începând cu Stanislavski, sunt pentru mine *maîtres fous*. Mă gândesc la extremismul care a caracterizat parcursul gândirii lor. Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, au ridicat întrebări atât de absurde, încât au fost întâmpinate cu indiferență și au fost luate în râs. Pentru că miezul incendiar al respectivelor întrebări era învelit în teorii bine formulate, unii le-au considerat atacuri la adresa artei teatrului. Sau *utopii*, un mod inofensiv de a spune că nu era nevoie să fie luate în serios. Iată câteva dintre aceste miezuri incendiare: să cauți *viața* într-o lume de mucava; să faci *adevărul* să țâșnească într-o lume a deghizărilor; să obții *sinceritatea* într-o lume a prefăcătoriilor; să transformi educația actorului – care imită și înfățișează persoane diferite de el însuși – în calea spre *integritatea* unei Noi Ființe Umane.

Să ne imaginăm un artist de astăzi care cere o subvenție de la Ministerul Culturii pentru a căuta, prin intermediul teatrului, Adevărul. Să ni-l imaginăm pe directorul unei școli de teatru

care scrie: „Predăm arta actorului cu obiectivul de a crea o Nouă Ființă Umană“. Să ne imaginăm un regizor care le pretinde actorilor săi să cunoască tehnicile dansului, întrucât reflectă armonia Sferelor Cerești. Am putea să-i considerăm pe toți duși cu pluta.

Astăzi e lesne de văzut în acea nebunie aparentă o reacție de bun-simț la scârțâielile unei epoci care primejduia însăși supraviețuirea teatrului. E ușor să recunoaștem, astăzi, perspicacitatea, coerența și iscusința în *răsturnarea* pe care maestrul Dezordinii au adus-o teatrului timpului lor. I-au renegat organizarea seculară, au dat peste cap ierarhiile, au sabotat convențiile bine testate de comunicare între scenă și sală, au retezat cordonul ombilical cu literatura și realismul de suprafață. Au despuiat teatrul cu brutalitate, până l-au redus la esența sa. Au dat viață unor spectacole inegalabile prin originalitatea, extremismul și rafinamentul lor artistic, cu scopul de a nega că teatrul e *doar* artă și de a afirma vocația acestuia de a rupe lanțurile politice, mentale și religioase. Au ars încăperi întregi ale casei în care au crescut. Din când în când au dat foc acoperișului și fundației.

Suntem obișnuiți să citim istoria teatrului modern pe dos. Nu pornim dinspre miezurile incendiare ale întrebărilor și obsesiilor maestrilor Dezordinii, ci dinspre înțelepciunea sau poezia cuvintelor lor tipărite. Paginile lor au un ton autoritar și persuasiv. Dar pentru fiecare dintre ei trebuie să fi fost nopți și ani de solitudine și îndoieli, când au suspectat că giganții împotriva cărora au luptat au fost invincibile mori de vânt.

Astăzi îi vedem înfățișați în fotografii sugestive: fețe inteligente, bine hrănite și ironic placide, precum Stanislavski; fețe de regi cerșetori, precum Artaud; mândre și conștiente de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; încruntate și bătaioase, precum Meyerhold. Este imposibil să percepi că în fiecare dintre aceste spirite strălucitoare a mocnit incapacitatea de a uita sau de a accepta propriile lanțuri invizibile. Nu reușim să înțelegem că eficacitatea lor derivă din efortul de a se rupe de condiția tăcerii neputincioase.

Mă gândesc la acea tăcere care nu e o alegere, ci o condiție resimțită ca o amputare. O tăcere care naște monștri: auto-denigrare, violență împotriva ta însuși și a celorlalți, lene dezolantă și indignare inutilă. Uneori, totuși, această tăcere hrănește Dezordinea.

Experiența Dezordinii nu privește categoriile estetice. Se produce când o *realitate diferită* prevalează asupra realității zilnice. E ca atunci când în universul geometriei plane cade un corp solid. Când moartea doboară fulgerător o ființă dragă. Când, într-o fracțiune de secundă, simțurile noastre iau foc și știm că suntem îndrăgostiți. E ca atunci când, în Norvegia, proaspăt emigrant, am fost numit „macaronar“ și mi s-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea ne izbește, în viață ca și în artă, ne trezim brusc într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care încă nu o cunoaștem.

Căile artistice sunt întotdeauna individuale și încearcă să scape de mecanisme prefabricate și rețete. Sunt căi ce respiră

și trăiesc în funcție de o necesitate personală, care e și superstiție, și autodisciplină.

Pentru mine, autodisciplina nîcînd nu a corespuns adeziunii voluntare la norme inventate de alții. A fost mereu primul pas spre ruperea lanțurilor – una dintre premisele Dezordinii în mintea și sistemul meu nervos, ca spectator. Dezordinea s-a născut dintr-un cheag de tăcere și a avut o natură atât de specială, încît mie însumi mi-a rămas necunoscută când am simțit primele simptome. De aceea nu există o metodă care să te îndrume către Dezordine.

Și, totuși, exista o metodă când am dat întîmplător de frațele Dezordinii, Eroarea. A fost ca o ciocnire între dorința mea de securitate și nostalgia unei energii neștiute, care mi-a distrus sistemele de apărare psihice și intelectuale.

Îndeobște, când în munca mea am încercat să mă sprijin pe reguli certe, am fost sancționat pentru naivitate. Dacă m-am resemnat cu ideea unui meșteșug cu desăvârșire lipsit de reguli, am plătit pentru naivitatea mea cu eșecuri tot atât de drastice. Ce este, atunci, la mijloc, între reguli și absența regulilor? Între lege și anarhie? Dacă gândim în abstract, pare că nu e nimic. Dar practica m-a învățat că este ceva, concomitent combinînd regula și negația acesteia.

Acest ceva numit, de obicei, *eroare* m-a ajutat să ies din confuzia în care alunecam cu regularitate în timpul lungilor perioade de repetiții. Obişnuiam să recunosc două tipuri de erori: solidă și lichidă. *Eroarea solidă* se lăsa măsurată, modelată sau modificată pînă când își pierdea caracterul de inexactitate,

echivoc, insuficiență sau absurditate. Se lăsa, deci, readusă la regulă sau transformată în ordine.

Eroarea lichidă nu se lăsa prinsă sau evaluată. Se purta ca o pată de igrasie pe perete. Sugera ceva ce venea de departe. Sesi-zam că o anumită scenă era „greșită” sau că eforturile mele de a da viață unui anumit spectacol erau eronate. Totuși, îmi impuneam să fiu răbdător și să nu fac uz imediat de inteligența mea. Intuiam că scena „greșită” sau structura eronată a spectacolului nu trebuiau corectate, ci urmărite. Tocmai faptul că erau atât de *evident* greșite mă făcea să suspectez că nu erau pur și simplu stupide, ci că indicau un drum paralel.

S-a întâmplat ca luni întregi să fiu convins că pregătesc un spectacol despre viața lui Bertolt Brecht, în timp ce actorii mei vedeau cum totul e năpădit de greșeli și de echivocuri. Am persistat în efortul meu de a merge pe urmele acestui eșec până când a dus la un spectacol diferit: *Milionul*, povestea unui Marco Polo contemporan.

La fel s-a întâmplat cu materialul pe care Iben Nagel Rasmussen mi l-a prezentat pentru noul ei spectacol. Va fi *Oedip la Colonos*, am hotărât, pregătit fiind să explorez orbirea și viziunea, bătrânețea și viața de pribegie, pierderea propriului oraș și recuperarea unui centru interior. Iben a șovăit și mi-a împărtășit dubiile sale. Am înaintat mult cu mitul grec, până când mi-am dat seama de direcția în care mă purta eroarea. Astfel spectacolul a devenit *Itsi Bitsi*, autobiografia a doi tineri înfometați de libertate.

În timpul pregătirii unui spectacol puteau apărea scene sugestive, care, totuși, nu funcționau în structura dramaturgică

în curs de sedimentare. Sistemul meu nervos, ca regizor, le-a respins. Trebuia să le schimb radical sau să le tai. În decursul repetițiilor la *Mythos*, Julia Varley a creat o mulțime de materiale pentru a vizualiza labirintul lui Dedal. A improvizat săptămâni la rând și a găsit o varietate de soluții, pornind de la o încălțitură de fire. Sute de metri de fir auriu, de diverse grosimi, înfășurat în ghemuri și sculuri, îi ornau costumul, și Julia, depănându-le, prindea spațiul scenic într-o pânză de păianjen. Soluțiile ei au determinat trasee, poziții, ritmuri și acțiuni, implicând colaborarea celorlalți actori, individual sau în grup. În pofida ingeniozității rezultatelor, curând am înțeles că trebuia să elimin tot. Și totuși, am păstrat această eroare evidentă până în ultimele zile de dinaintea premierei. Am lăsat-o pe Julia să își dezvolte structura ca pe o metastază, ca un corp străin, care se răspândea în organismul spectacolului pe cale de a lua naștere, afectând ritmurile și acțiunile celorlalți actori. Eroarea a fost extirpată. Toate firele au dispărut, dar au contribuit la modelarea unor scene întregi prin dinamism și interacțiuni și, mai ales, prin imprimarea ritmului în care unul dintre actori transforma șapte sute de kilograme de pietriș într-o cărare, o mare, o grădină zen și un cimitir.

Clasicii spun: viața e un vis. Nu e adevărat, viața e un basm. Am descoperit asta în timp ce pregăteam *Visul lui Andersen*. Basmul este o lume a anarhiei pure, unde cel care încearcă cu îndărătnicie să învingă și se silește să urmeze o cale rațională pierde. Și cel care, dimpotrivă, se comportă nebunește se alege în cele din urmă cu prințesa. E o lume concentrată esențialmente

asupra necesității de a rupe lanțurile care leagă poveștile de realitate așa cum este. De aceea, e populată de monștri, de umbre dăruite cu o viață autonomă, de femei și bărbați, jumătate om jumătate animal, de morți care vorbesc și de obiecte vii și gânditoare. Nu e lumea mitului sau a fanteziei. Este cea a confuziei. E o lume pe care copiii o iubesc, dar care nu iubește copiii. Ei sunt abandonați și asupriți. Experimentează realitatea nudă: anxietate și frică printre străfulgerări de justiție nesăbuită.

De ce vorbesc despre anarhia pură a basmelor în legătură cu munca mea teatrală?

Pe parcursul repetițiilor, când predomina confuzia, totul devenea indistinct. Ceața mă împiedica să văd vreo direcție. Pentru a mă orienta, trebuia să știu cum să condensez confuzia în erori solide, pe care să le corectez și elimin, restabilind ordinea în situația respectivă. În același timp trebuia să știu cum să identific erorile lichide pe care să lunec până acolo unde nu îmi imaginam. Acolo unde nu voiam sau nu credeam că pot merge.

Dacă basmele ne învață ceva, e că eroarea poate fi o binecuvântare. Stupiditatea sau uituceala unui protagonist, o persoană confundată cu o alta, un somn prelungit, o cioară moartă pe care ți-o pui în buzunar sunt adesea premisele și condițiile unui imprevizibil final fericit.

În confruntarea dintre bătrânul Odin și tânărul Odin întrevăd o legătură indisolubilă: dorința de a rupe lanțurile, foamea de Dezordine, spaima în fața sfinxului – noul spectacol în pregătire –, atracția pentru obstacole și erori. După mai bine de patruzeci de ani, pot să afirm că m-am înfruntat cu erori care potențau confuzia și cu erori eliberatoare, atunci când aveam

perspicacitatea de a presimți și vâna bogăția lor potențială. Erau semne care se smulgeau din tăcere. Proveneau din acea parte a lăuntrului meu pe care nu o dominam. Conțineau un mesaj pe care un strămoș al meu, un maestru al Dezordinii, mi l-a încredințat pentru a mă ajuta să rup propriile lanțuri.

DRAMATURGIA ORGANICĂ FOLOSITĂ CA NIVEL DE ORGANIZARE

Nerușinarea plutea în aer.

Văzuse până și un câine cu o cățea.

CLARICE LISPECTOR, *Miss Algrave*

Dramaturgia actorului

De-a lungul anilor, am prins obiceiul de a defini munca actorului ca „dramaturgia actorului“. Prin acest termen mă refeream atât la aportul său creator la creșterea unui spectacol, cât și la capacitatea de a înrădăcina ce povestea într-o structură de acțiuni organice. Vreau să clarific numai de cât ce înțeleg prin „organic“.

Mișcarea unei persoane provoacă propria experiență a aceleiași mișcări în observator. Informația vizuală generează, în spectator, un angajament chinestezic. Chinestezia este senzația interioară, în propriul corp, a propriilor mișcări și tensiuni,

precum și ale celorlalți. Asta înseamnă că tensiunile și modificările din corpul actorului provoacă un efect imediat în corpul spectatorului, până la o distanță de zece metri. Dacă distanța este mai mare, efectul se diminuează și dispare. Acesta a fost unul dintre motivele pentru care spectatorii lui Odin Teatret erau poziționați la doar câțiva metri de actori.

Vizibilul și chinestezicul sunt inseparabile: ce vede spectatorul produce o reacție fizică ce, fără ca el să fie conștient de asta, influențează interpretarea a ceea ce vede. Această legătură dintre dinamismul actorului/dansatorului și dinamismul spectatorului este definită și ca „empatie chinestezică“.

Prin „organic“ înțeleg acțiunile care generează un angajament chinestezic în spectator și sunt convingătoare, indiferent de convenția sau genul utilizat de actor. În cartea mea *O canoe de hârtie* am descris principiile de creare a prezenței scenice a actorului din perspectivă istorică, deși nu am întrebuintat expresia „dramaturgia actorului“. Într-un spectacol, în primul rând dramaturgia actorului este cea care acționează asupra sistemului nervos al spectatorului.

„Un scriitor cu siguranță poate construi castele în aer, dar ele trebuie să se sprijine pe o fundație de granit.“ Această afirmație a lui Ibsen despre compoziția literară se referă la o dialectică a autonomiei și dependenței, a anarhiei și disciplinei ce caracterizează și dramaturgia actorului și pe cea a regizorului. Un spectacol trebuie să posede o coerență bazată pe *bios*-ul scenic, independent de povestea pe care o spune. Această coerență convinge la nivel senzorial. Fundația de granit a spectacolului

este dramaturgia sa organică, constând în capacitatea de a angaja și persuadea simțurile spectatorilor.

Când vorbeam despre dramaturgia actorului, intenționam să subliniez existența unei logici a actorului care nu corespundea intențiilor mele ca regizor sau celor ale autorului. Actorul își extrăgea această logică din propria sa biografie, din necesitățile personale, din experiența și din etapa existențială și profesională în care se afla, din text, din personaj sau din sarcinile pe care le primea, din relațiile cu regizorul și cu ceilalți colegi.

Dramaturgia actorului mă ajuta să consider aportul său nu o interpretare a unui text și a unui personaj, ci o compoziție cu valoare în sine. Puteam astfel să dezvolt autonom și pe urmă să combin cele trei niveluri de organizare: organic, narativ și evocativ. Fără acest proces independent, în ochii mei, un actor nu era actor. Putea funcționa într-un spectacol, dar era numai material funcțional în mâinile mele de regizor. Dramaturgia actorului era măsura autonomiei sale ca individ și artist.

Conceptul de dramaturgie a actorului presupunea ca acțiunile mele regizorale să nu fie doar fructul inventivității personale și a priceperii mele tehnice, ci să fie influențate și modelate de creativitatea actorilor mei.

Se susține adesea că sarcina actorului constă în a forța înăuntrul său pentru a justifica psihologia personajului pe care îl interpretează. Această viziune se aplică frecvent unui teatru al cărui obiectiv este o *mise-en-scène* a literaturii dramatice.

Munca actorului îmi apărea într-o cu totul altă lumină, dacă priveam spectacolul ca pe un *organism viu care comunică* și în interiorul căruia conviețuiesc diferite dramaturgii. Sarcina

actorului nu mai era de a justifica psihologia unui personaj, ci de a dezvolta propria sa dramaturgie prin intermediul acțiunilor fizice și vocale. Această dramaturgie dădea viață unei *prezențe scenice* care pune în mișcare dramaturgia mea ca regizor și, ulterior, dramaturgia spectatorului.

Astăzi știu că *dramaturgia organică* este forța care ține laolaltă diferitele componente ale unui spectacol, transformându-l într-o experiență senzorială. Dramaturgia organică este constituită din orchestrarea tuturor acțiunilor actorilor, tratate ca semnale dinamice și chinestezice. Scopul său este crearea unui *teatru care dansează*. Această orchestrare creează un flux de stimuli fizici necesari și imprevizibili, care atrag sau resping simțurile spectatorului. Sunt forme artistice și semnale biologice care se adresează părții reptiliene și celei limbice ale creierului nostru. Senzualitate și incitări senzoriale hăituiesc natura animală a spectatorului.

Dramaturgia organică este nivelul primar de organizare a unui spectacol. Este pământul în care am plantat rădăcinile fiecărui spectacol al meu. Rădăcinile vii ale spectacolului nu sunt un text literar, o poveste care să fie spusă sau intențiile mele ca regizor, ci o anume calitate a acțiunilor fizice și vocale ale actorului: prezență, *bios* scenic, organicitate, persuasiune seducătoare, corp-în-viață.

Decisivă a fost pentru mine capacitatea actorilor mei, dobândită pe parcursul anilor de antrenament și spectacole, de a compune acțiuni, posturi și ritmuri pe care știau să le repete. Abundența și varietatea acestor materiale organice îmi permiteau să selectez și să amalgamez elemente diferite într-un montaj

care să răstoarne așteptările și schemele mentale ale spectatorilor, seducându-le simțurile și în același timp trezindu-le gânduri, supoziții, îndoieli. Dacă reușeam, spectacolul probabil continua să trăiască în spectator ca reflecție și memorie.

Am afirmat adeseori că spectacolul este *experiența unei experiențe*. Spectatorul ar trebui să intuiască sau să sesizeze sensul poveștii sau al unei succesiuni de acțiuni într-un spectacol. Dar, mai ales, ar trebui să trăiască emoțional spectacolul și să îl rememoreze cu aceleași implicații personale și același grad de ambiguitate cu care se trăiesc evenimentele vieții cotidiene, atât cele obișnuite, cât și cele dramatice. Când într-o situație familiară și previzibilă ceva neobișnuit ne izbește pe neașteptate, percepția și conștiința noastră se acutizează. Reactivitatea noastră în fața unei scene similare depinde în ce măsură este sau nu previzibilă.

Pentru a atinge acest obiectiv cu actorul, recurgeam la o operație specifică: *echivalența*. Instrumentele sau intervențiile sunt considerate echivalente atunci când, deși diferite în formă sau natură, au valori egale, produc efecte egale sau îndeplinesc funcții identice. Suprafața unui apartament poate fi echivalentă cu suprafața unei grădini sau a unei terase; în ochii zeilor, a ajuta un cerșetor poate fi echivalent cu o rugăciune. A comite o crimă sau un act de automutilare pot fi înțelese ca dovezi echivalente de devotament și curaj; în sistemul antic de examinare din China, cunoașterea unui anumit canon poetic constituia dovida unei competențe echivalente în administrația publică.

Acest principiu al echivalenței a fost deseori pus în aplicare de Etienne Decroux. După părerea lui, acțiunea de a împinge

o ușă închisă devenea mai clară și mai realistă în ochii spectatorului, dacă mimul executa cu picioarele „munca” aceea, care în viața cotidiană era făcută cu brațele.

La fel, în spectacolele mele, lăsam o acțiune vocală să înlocuiască o acțiune fizică și o privire să fie echivalentul unei replici dintr-un dialog. În *Visul lui Andersen*, în lupta dintre soldat și umbra sa, țipătul subit al unei actrițe corespundea pumnului care doboră la pământ unul dintre personaje. În *Cenușa lui Brecht*, Kattrin, fiica mută a lui Mutter Courage, izbea una de alta lamele unei foarfeci mari și, printr-un șuvoi de urlete nearticulate, încerca să trezească orașul Halle, amenințat de un atac nocturn al soldaților ostili. Un tânăr nazist o dezarma cu o privire.

Acțiuni reale, improvizație și partitură

Când, în timpul antrenamentului sau al repetițiilor divizam o situație (să scrii o scrisoare și s-o pui într-un plic, să cojești un măr, să ridici o monedă de la pământ) în segmente tot mai mici, ajungeam la un punct indivizibil, un atom abia perceptibil: o formă dinamică minusculă care, totuși, avea consecințe asupra tonusului întregului corp. Această minusculă formă dinamică era ceea ce eu și actorii mei numeam *o acțiune reală*. Putea fi microscopică, doar un impuls, cu toate acestea, iradia în tot organismul și era imediat percepută de sistemul nervos al spectatorului.

La Odin Teatret, dramaturgia actorului nu era un mod de interpretare, ci o tehnică de a săvârși *acțiuni reale* în ficțiunea scenei.

În munca noastră s-a dovedit fertil ca acțiunile actorului să urmeze o logică independentă de înțelesul lor narativ. Această logică s-a referit adesea la capacitatea de a folosi *echivalentul energiei* (calitatea tensiunilor, desenul dinamic, efortul, accelerația, manipularea etc.) necesare unei acțiuni din partitura sa chiar și atunci când această acțiune era modificată. De exemplu, actorul a dat o palmă cuiva, dar regizorul a schimbat-o în mângâiere. Actorul a modelat desenul său dinamic ca și cum ar fi mângâiat, dar tensiunile sale au corespuns celor originare de a palmui. Astfel, *informația* dinamică reală era prezervată, dar apărea într-o *formă* diferită. Simțul chinestezic (sau empatia chinestezică) al spectatorului recunoștea dinamismul acțiunii (forța necesară pentru a da o palmă), dar această informație senzorială nu corespundea cu ce vedea – o mângâiere.

Este de netăgăduit: în realitatea cotidiană, ca și în cea extra-cotidiană a scenei, o *acțiune reală*, chiar redusă la impulsul său, posedă o forță de persuasiune senzorială, care produce *un efect de organicitate* – adică de viață și imediatețe – asupra sistemului nervos al spectatorului. Ajunge să te gândești la fentele din box sau la driblările din fotbal, impulsuri precise ale acțiunilor reale și care provoacă o reacție promptă în adversar.

Deși sportul este practica care ne permite să înțelegem cel mai bine ce este o acțiune reală, eu am definit-o pentru mine însumi într-un mod mai puțin competitiv: o blândă adiere de vânt deasupra unui spic. Spicul este atenția spectatorului: nu

trebuie zguduită ca de o rafală de vânt. O adiere e îndeajuns pentru a-i tulbura perpendicularitatea.

Când indicam o acțiune unui actor, îi sugeram s-o recunoască prin excludere, distingând-o de o „mișcare“ sau de un „gest“. Îmi spuneam: „O acțiune este cel mai mic impuls perceptibil al tău și eu, ca regizor și spectator, o identific pentru că, deși tu efectuezi o mișcare microscopică (cea mai fină deplasare a mâinii, de exemplu), întreaga tonicitate musculară a corpului ți se modifică. O acțiune reală produce o modificare a tensiunilor în tot corpul și, în consecință, o modificare în percepția celui care privește: atunci, acțiunea ta este experimentată, chinestezic, în manieră analogă. Acțiunea își are originea în coloana vertebrală. Nu încheietura e cea care mișcă mâna, nu umărul sau cotul pun în mișcare brațul, ci în tors sunt afundate rădăcinile impulsului dinamic“.

Era evident că acțiunea organică nu era suficientă. Dacă în final nu era motivată de o dimensiune interioară, acțiunea rămânea mută, nu *comunica* și actorul părea predeterminat de forma partiturii sale.

Caracterul, temperamentul, profesiunea și psihologia personajului puteau fi informații și puncte de plecare importante pentru a executa acțiuni reale. Dar la Odin Teatret, actorii atingeau acest obiectiv folosind mai ales diverse tehnici de improvizație pentru a crea o partitură de *acțiuni reale*.

În general, termenul improvizație se referă la trei procedee diferite.

Improvizația poate fi înțeleasă ca fiind creație de materiale, un proces care dă viață unei succesiuni de acțiuni fizice sau

vocale pornind de la un text, o temă, un personaj, imagini, asociații mentale sau senzoriale, o pictură sau o melodie, amintiri, episoade biografice sau fantezii.

În al doilea procedeu, improvizația este sinonimă cu variația. Actorul dezvoltă o temă sau o situație alternând și combinând materiale deja cunoscute și încorporate. Elementele asimilate în prealabil apar spontan și își asumă semnificații diverse în funcție de variații, combinații, succesiuni, ritm și contexte. Era tipul de improvizație al actorilor europeni, din timpul *commediei dell'arte* până la Stanislavski și reformatorii secolului XX.

Al treilea procedeu e mult mai subtil. În acest caz, improvizație înseamnă individualizare. Seară de seară, actorul însuflă viață acțiunilor personajului, repetând o partitură adesea fixată până în cele mai mici detalii. Pare că totul e stabilit și că posibilitățile de variație sau de noi alegeri sunt excluse. Totuși, acest tip de improvizație este cel mai comun în practica cotidiană a actorilor: capacitatea de a interpreta partiturile lor în fiecare seară cu nuanțe diferite – ca un pianist care interpretează o compoziție de Mozart.

La Odin Teatret, termenul *partitură* se referea la:

- desenul general al formei unei secvențe de acțiuni și evoluția fiecărei acțiuni (început, punct culminant, concluzie);
- precizia detaliilor fiecărei acțiuni precum și a legăturilor dintre ele (*sats*, schimbări de direcție, diferite calități ale energiei, variații de viteză);

• dinamismul și ritmul: viteza și intensitatea care reglează tempoul (în sens muzical) unei serii de acțiuni. Era metrica acțiunilor cu micropauzele și deciziile lor, alternarea acțiunilor rapide și lente, accentuate și neaccentuate, caracterizate de energie viguroasă și moale;

• orchestrarea raporturilor dintre diferitele părți ale corpului (mâini, brațe, gambe, picioare, ochi, voce, expresie facială).

Zămisirea și etapele ulterioare de elaborare, dezvoltare și eliminare sau adăugare a detaliilor unei partituri se săvârșeau în funcție de un proces minuțios în care recunoșteam răbdarea actorului și refuzul soluțiilor facile. Indicau o atitudine și o conștiință încorporate în antrenament: incisivitatea prezenței scenice depindea de justificarea interioară, de precizia și capacitatea de a prezerva cele mai înfime detalii.

Numai după ce era fixată și repetată o lungă perioadă de timp o partitură începea să prindă viață.

Partitura era manifestarea obiectivă a lumii subiective a actorului. Permitea întâlnirea cu regizorul care o elabora în funcție de criterii artizanale împărtășite. Partitura era căutarea ordinii pentru a acorda spațiu Dezordinii.

Termenul *a elabora* era des folosit în jargonul și în practica noastră. Acest cuvânt avea înțelesuri multiple, implicând procedee de lucru diferite și chiar opuse, de exemplu, desfășurarea și dezvoltarea materialului actorului obținut dintr-o improvizație sau o secvență de acțiuni pe care le structurase deliberat. Dar *elaborare* însemna și distilarea acestui material prin modificări și tăieturi radicale; punerea la punct a variațiilor,

rafinarea detaliilor pentru a le da contur, modificarea formei acțiunilor, păstrând, totuși, tensiunile lor inițiale (informația lor dinamică). Elaborarea cuprindea schimbările de ritm și de direcție în spațiu, fixarea micro-pauzelor între o acțiune și alta, și o nouă dispunere a diferitelor părți ale corpului (brațe, gambe, expresii faciale), care se deosebeau de materialul original.

Când scriu că elaboram materialele actorului, intenționez să spun că aplicam unul sau mai multe dintre aceste procedee tehnice.

În timpul improvizațiilor sale, actorul începea să pescuiască materiale din care să distileze (elaboreze) ulterior o partitură. Ar fi fost stupid să plece la pescuit cu plase prin ale căror găuri peștele, odată adus la suprafață, să poată scăpa. Pentru mine, o improvizație avea valoare numai dacă puteam să îi utilizez întregul ca pe un fragment de țesut viu, care să fie inserat în organismul complex al spectacolului.

A învăța să repete o improvizație a fost una dintre primele mele cerințe adresate actorilor. Trebuiau să fie în stare să reproducă improvizația lor exact în aceeași succesiune, simultaneitate și varietate de posturi, dinamism, atitudini introvertite și extrovertite, pauze, șovăieli, accelerații și pluralitate de ritmuri. Era ușor de improvizat, dar mult mai dificil de memorat improvizația. Actorul o reconstruia pas cu pas cu ajutorul colegilor care schițaseră desenul acțiunilor și al gesturilor sale, direcțiilor, schimbărilor de viteză, opririlor bruște, ezitărilor. Uneori înregistram improvizația cu un video. Tot se vedea pe ecran, până în cel mai mic amănunt, spre surpriza și, adesea, groaza actorului căruia nu îi venea să creadă că a făcut acel gest

sau acea grimasă. Era ca și cum ar fi aparținut altcuiva. Era nevoie de timp pentru a „îmbrăca” acest comportament resimțit ca străin și a și-l însuși din nou prin repetiție asiduă.

Perseverența, concentrarea și cunoașterea procedeelelor mnemonice erau factori necesari pentru a fixa o improvizație. Pretindeam ca actorul să redea situații perceptibile concrete sau imaginate, evenimente reale sau psihice, peisaje și epoci pe care le traversase în realitatea improvizației. Dar flora și fauna microcosmosului său interior, apărute în timpul acestui proces, erau o realitate friabilă și fugitivă ca neaua pe cale de a se topi.

În ochii mei, era un semn al experienței și priceperii să știi să păstrezi neaua improvizației, fără a o lăsa să se topească sau să devină noroi. Capacitatea de a fixa o improvizație îi caracteriza pe actorii de la Odin Teatret. Un aspect al meșteșugului lor consta în a face perceptibil un proces interior prin acțiuni vocale și fizice *precise*.

În dramaturgia organică, *precizia* era pentru mine informația senzorială esențială, care inducea o reacție în spectator. Precizia dezvăluia *necesitatea* unei acțiuni determinate și în același timp coerența sa interioară.

Utilizam sau inventam tehnici mnemonice care ne permiteau să reconstruim și să re-creăm întreaga varietate de impulsuri, gradații, dinamism și forme ale unei improvizații.

Un fir călăuzea actorul pentru a regăsi căile care, în timpul improvizației, se puteau bifurca sau încurca în corpul-mintea sa. Era un fir tors din stimuli, energie mentală și memorie somatică, subiectivitate absolută și libertate imaginativă, îmbibat de atemporalitate și episoade biografice.

Acest fir era *subpartitura*: modul în care actorul asculta, vedea, mirosea și reacționa înăuntrul său, adică felul cum povestea pentru sine, prin acțiuni, improvizația. Această poveste interioară implica ritmuri, sunete, melodii, tăceri și suspendări, miresme și culori, persoane și ciorchini de imagini contrastante: un șuvoi de stimuli sau acțiuni interioare, care se manifestau în forme dinamice precise.

Subpartitura

Subpartitura este un element tehnic care aparține logicii creatoare specifice fiecărui actor. Se găsește, sub diverse nume, în toate genurile și stilurile teatrale. Este unul dintre acele „principii recurente” descrise în *O canoe de hârtie. Ghid de antropologie teatrală*, pe care am definit-o ca o știință pragmatică și un studiu *despre* și *pentru* actor. În carte arătam distincția dintre tehnica cotidiană și extracotidiană a corpului și indicam prin tehnica extracotidiană a actorului o anume utilizare a corpului cu scopul de a dobândi o prezență scenică. Există câteva principii care mereu se află la baza prezenței scenice a actorilor, oricare ar fi tradiția sau stilul acestora. „Principiile recurente” sunt alterarea echilibrului, accentuarea tensiunilor opuse din corp, echivalența, incoerența coerentă, omisiunea și, de asemenea, subpartitura.

Subpartitura este un sprijin interior, un eșafodaj ascuns, pe care actorul îl schițează pentru sine și nu se străduiește să îl înfățișeze. Nu trebuie confundată cu semnificația pe care

partitura și-o va asuma pentru cel care privește. În absența subpartiturii, ceea ce prezintă actorul nu este creația unui curent subiectiv de reacții, o linie organică, ghidată de o coerență interioară, ci gesticulație, mișcări și deplasări fortuite.

Există multe moduri de a pune în mișcare o subpartitură. Acestea depind de dramaturgia actorului proprie fiecărei tradiții tehnice. Subtextul lui Stanislavski este o formă specifică de subpartitură și se referă la interpretarea personală dată de actor intențiilor și gândurilor neexprimate ale unui personaj. În viața lui Brecht, subpartitura este dialogul continuu prin care actorul ar trebui să își pună întrebări despre adevărul istoric al personajului său, care, fără știința sa, este expresie a subiectivității autorului. În spectacolele codificate (diferite teatre clasice asiatice sau baletul clasic) subpartitura vizează sistemele rafinate de reguli specifice unei tradiții.

Studiile mele comparative cu actori aparținând unor tradiții diferite au arătat cu claritate că nu era important ca subpartitura să fie alcătuită dintr-un material recunoscut ca fiind valoros, inteligent, imaginativ sau original, de exemplu o bucată muzicală desăvârșită sau o povestire magnetică. Putea fi o poezie pentru copii, sau o anecdotă insignifiantă, până și un truc. Calitatea subpartiturii nu este importantă din punctul de vedere al celorlalți. Dar din punctul de vedere al actorului este foarte importantă. Poate fi ceva infantil, socotit din exterior o banalitate sau o prostie. Dar e una dintre acele prostii care au devenit un super-ego profesional sau ni s-au înfipt în minte și ne urmăresc de ani întregi. Trebuie să fie numai *a noastră*, fără să ținem cont de cum le apare celorlalți.

Odată cu trecerea timpului, actorii de la Odin Teatret și-au pregătit subpartiturile pe cont propriu și în totală libertate. În primii ani eram eu cel care le dădea tema de improvizație. Pe urmă, ei înșiși alegeau și se inspirau în mod autonom din diverse puncte de plecare și procedee: situații descrise de un text sau născocite de imaginația lor, asociații, amintiri, imagini fotografice, subiectul sau dinamica unui tablou, textul unui cântec, poezii sau povestiri, posturile unei serii de statui, o melodie, o succesiune de acțiuni, care, odată executate în dimensiunea lor naturală, erau miniaturizate.

Mereu am considerat că improvizația actorilor mei înseamnă capacitatea de a conduce un dialog cu ei înșiși, un vis al treziei, o anume meditație, un traseu personal într-o călătorie interioară care lăsa în urma ei o dâră de reacții perceptibile. Era această dâră de reacții memorate cea pe care începeam s-o elabora, schimbând-o chiar radical, până când devenea pentru mine o secvență coerentă de peripeții dinamice: *bios* (viață), prezență scenică pregătită să reprezinte și să capete semnificații când era pusă în relație cu un text, cu partitura unui alt actor, cu un obiect, o melodie, o lumină. Pe parcursul acestui proces inițial de elaborare începeam să conturez primele relații, instaurând legături logice sau analogice, asociative sau ritmice. Continuam îndelung procesul de elaborare a partiturii unui actor cu intenția de a extrage acțiuni dense, impregnate de informații contrastante, un oximoron viu. Compuneam cu grijă acest mozaic de forme dinamice discordante și semnificații pentru a provoca dezechilibre în percepția spectatorului în relație cu contextul scontat al unei anumite scene.

Elaborarea partiturii consta în combinarea și cizelarea formelor, a dinamismului și ritmurilor: un proces al disciplinei și preciziei, în care actorul făcea perceptibil propriul său proces interior pentru spectatori. Era o activitate psiho-fizică, prin care actorul intra într-o altă stare de conștiință, cu probabilitatea de a deveni *cald*, transparent, luminos: *un corp dilatat*. A dilata nu însemna a accentua, a face exces de vitalitate și acțiuni. Dilatarea era o consecință. Rezulta din căutarea esențialului, din eliminarea gesturilor și a mișcărilor superflue, din capacitatea tehnică de a ști cum să păstrezi energia acțiunii chiar și atunci când volumul sau desenul formei sale exterioare era redus. Secretul *corpului dilatat* consta în ocrotirea nucleului dinamic al acțiunii: impulsul.

Partitura era cochilia care putea conține Dezordinea: o perlă de lumină.

Există și au existat actori de o eficacitate uluitoare, care nu și-au fixat niciodată desenul propriilor acțiuni scenice, care nu au gândit în categoriile partiturii și au evitat orice precizie controlabilă din exterior. De ce, atunci, insistam atât de mult cu actorii mei asupra importanței preciziei în a fixa și a ști cum să repete desenul dinamic al acțiunilor? Asupra valorii independenței lor față de intențiile regizorului și ale scriitorului? Asupra coerenței partiturii și subpartiturii lor?

Această insistență se baza pe constatarea că partitura era un factor care contribuia la *eficacitatea actorului în relația sa cu spectatorul*. Procesul îndelungat de distilare a unei partituri, cu artificialitatea sa și alegerea conștientă a fiecărui detaliu, elimina toate elementele superflue. Această chintesență formală

se prezenta ca o structură compactă a tipurilor de dinamism somatic și vocal care erau manifestarea proceselor subpartiturii actorului și a condițiilor sale specifice în timpul spectacolului din acea seară. Partitura îmi aducea aminte de lampa lui Aladin: o lampă metalică pe bază de untdelemn, care, atunci când voia actorul, elibera un duh care o transfigura. Eram mereu impresionat de transformarea actorilor mei. Era ca și cum atingeau un întrerupător și dintr-odată erau inundați de lumină. Imobilitatea lor, acțiunile lor, tăcerile și excesele păreau să țâșnească dintr-o zonă a unicității. Păreau a fi într-o altă stare de conștiență, hotărâți, cu sânge rece și încărcăți cu o extraordinară putere de sugestie. Nu era transă. Era starea actorului după ce a străpuns bariera sunetului: și-a depășit tehnica, a uitat partitura și subpartitura și s-a transfigurat în ceea ce numeam un *corp-în-viață*. Dar partitura și subpartitura continuau să acționeze în pofida lui. Ca spectator, aveam o dublă viziune: vedeam un personaj teatral fictiv și Dezordinea microcosmosului individual al actorului; artificialitatea partiturii și procesul organic care o zguduia; coerența unei discipline exterioare și forțele obscure care o făceau misterioasă. Această dublă viziune contribuia la articularea spectacolului ca experiență a unei experiențe.

Nu era simpla repetare a acțiunilor cea care îl aducea pe actor la această stare de conștiență, de vigilență, în care putea să radieze anumite energii. Era întregirea partiturii cu multiplele nivele ale subpartiturii, precum și interacțiunea dintre motivațiile interioare, manifestările lor perceptibile și ce se întâmpla în jur. Din punct de vedere tehnic, procesul se producea

respectând dinamismul și ritmurile acțiunilor partiturii, dar într-o permanentă stare de micro-improvizație.

Insistam asupra necesității partiturii și pentru că toată coerența autonomă a acțiunii actorului, independent de semnificația pe care și-o asuma în spectacol, înzestra materialele actorului cu un dar special și prețios: deveneau *amfibii*, capabile să treacă dintr-un context într-altul fără a se vlăgui, apte de a se transforma fără a-și pierde rădăcinile care le țineau în viață și continuând să provoace un efect de organicitate în spectator.

Am trăit adesea o experiență aparte, lucrând cu actori de la Odin și cu actori aparținând unor tradiții clasice asiatice, obișnuiți să interpreteze aceleași partituri ani în șir. Puteam lua o întreagă partitură sau doar anumite părți, modifica, decontextualiza, supune unor nenumărate metamorfoze fără ca ea să își piardă puterea asociativă și efectul organic: *identitatea* lor.

Aveam senzația că această autonomie a partiturii era o conșcintă a timpului, ca și cum anii erodaseră legăturile care țineau partitura legată de contextul pentru care fusese creată. Păzită de timp și repetiție, partitura devenise o formă independentă, animată de o improvizație interioară.

Știam ce e partitura: o schemă de acțiuni, definită în detaliu, care putea fi parcursă în funcție de diferite ritmuri, modelată și remodelată, tăiată și remontată. Mai știam că fiecare partitură avea, pentru actor, o căptușeală ascunsă, o subpartitură care motiva o anumită calitate a energiei acțiunilor sale.

Dar *identitatea* unei partituri nu depindea nici de schema exterioară a acțiunilor, nici de subpartitura sa. Această identitate își avea originea într-un dinamism încorporat, astfel încât putea fi

transformat exterior, pierzând tot, cu excepția profilului său esențial, a calității și a sursei sale: *improvizația permanentă*.

Pentru actorii mei, era evident ce anume menținea vie o partitură după ce fusese fixată: căutarea modelului original, efortul de a reproduce fidel prima improvizație cu toate detaliile sale. Dar după ce un spectacol era reprezentat de zeci și zeci de ori sesizam apariția unei improvizații din interiorul fiecărei partituri. Această zonă de improvizație o ținea în viață, împiedicând-o să devină mecanică.

Repetiția și durata transformă o partitură într-o plantă care produce semințe, care la rândul lor pot crește în forme diferite, dar mereu de aceeași specie.

Stanislavski numea *muzică interioară* calitatea organică a acțiunii actorului, așa cum el o percepea înăuntrul său: un tempo-ritm al impulsurilor sale mentale și nervoase.

Am interpretat expresia *muzică interioară* astfel: o sămânță fragilă și activă care nu putea fi numită „subpartitură”, care nu era o structură de acțiuni, dar care conținea *programul* (instrucțiuni codate) diferitelor structuri cu aceeași calitate organică.

Acest *program* conținea trei perspective distincte: formă, ritm și flux. Acești termeni nu indicau diferite principii tehnice sau aspecte ale compoziției, ci desemnau trei fațete ale aceleiași realități. Le diferențiam provizoriu în timpul muncii, știind bine că distincția era o ficțiune utilă cercetării și procesului creator.

Actorul și regizorul puteau trata o partitură fizică astfel:

- ca pe o formă, un desen dinamic în spațiu și timp, ce rezulta dintr-o improvizație sau o compoziție;

- ca pe un ritm, scandare și alternanță de *tempi*, accente, viteză, accelerații;
- ca fiind culori și calități ale energiei (moale sau viguroasă);
- ca pe malul unui râu care controla *curgerea organică* a energiei.

În munca practică oscilam constant între aceste perspective: formă, ritm, culoare a energiei și flux (flux = multiple ritmuri diferite și divergente). Puteam să le disociez pentru a le pune în tensiune; să accentuez una dintre ele pentru a împiedica supremația celorlalte; să investighez moduri de a le combina într-o densitate plină de opoziții; să stabilesc o contradicție între ele sau să le topesc contrastul într-o identitate indivizibilă.

În timpul spectacolului, spectatorul nu ar trebui să fie în stare să distingă între fluxul acțiunilor, forma lor, ritmul lor și culoarea energiei. Așa cum nu ar trebui să poată separa acțiunea fizică de cea mentală, corpul de voce, nivelul pre-expresiv al actorului de eficacitatea sa expresivă, cuvântul de intenție, organicitatea de semnificație, dramaturgia unui actor de cea a colegului sau a regizorului.

Un teatru care dansează

Dacă schimbăm perspectiva actorului cu cea a spectatorului, puteam traduce *muzica interioară* a lui Stanislavski printr-o altă metaforă: *culori ale energiei*. Era unul dintre modurile de

a indica corpul-minte, fuziunea dintre partitură și subpartitură, întregul somatic și psihic spre care ținea dramaturgia actorului.

Pentru mine, partitura actorului mereu a avut caracteristicile unei secvențe de dans: o alternanță non-narativă de salturi tonice de energie, o simultaneitate de tensiuni și forme care produceau o impresie de vulnerabilitate, brutalitate, exuberanță sau delicatețe, seducție sau agresiune: un teatru care dansează.

Acest dans se materializează printr-o succesiune de expansiuni și contracții de energie și este una dintre multele informații emise de un spectacol. Alte informații sunt: genul (teatru, dans, pantomimă, operă etc.), structura spectacolului, estetica sa, povestea pe care *vrea* s-o spună, povestea pe care o spune *în pofida* sa, cum o spune, contextul în care a fost pregătit, contextul în care urmează să fie reprezentat, sensul aparte pe care îl dobândește pentru fiecare spectator.

Concluzionez cu o observație care aruncă lumină asupra subiectivității absolute a alegerilor mele ca regizor în relație cu dramaturgia actorului. O acțiune (cea mai mică schimbare a tonicității în torsul actorului) avea pentru mine o natură complementară. Puteam să o modelez urmând categorii contradictorii: ca dinamism pur (dans) sau ca purtătoare a unei semnificații – clară pentru mine, dar ambiguă pentru spectator. Puteam să o transform în entitate ritmică sau în acțiune „deschisă”, căreia spectatorul să îi confere un sens specific. Puteam să o tratez ca semn asociativ vag sau ca expresie conceptuală clară, ca stimul energetic sau ca indiciu narativ pentru mine și/sau pentru spectator. Depindea de context și de rețeaua de relații și trimiteri în care o inseram.

Evaluam cu grijă efectul unei acțiuni în relație cu cele precedente și cu cele ulterioare. Acțiunea era mereu integrată într-o concatenație și într-o simultaneitate de acțiuni, care o făcea să interfereze și să interacționeze cu cele ale celorlalți actori.

O acțiune era mereu o interacțiune. Nu e un joc de cuvinte, consecințele erau evidente. Manifestarea sa exterioară interacționa cu cea interioară (subpartitura).

Ca regizor, m-am dedicat exploatarei complementarității acțiunilor și consolidării ambiguității lor, diseminându-le în straturi de lumină și întuneric.

Ritualul Dezordinii

Martin Berg, un apropiat prieten danez, care și-a oferit ajutorul ca editor și scriitor pentru Odin Teatret, obișnuia să spună că, la vârsta de cincizeci de ani, un fiu ar trebui să scrie biografia tatălui: aici se adăpostește originea diferitelor noastre fețe. El a scris-o. Eu nu aș fi putut. Nu știu nimic despre tatăl meu, despre copilăria lui de orfan, ce gândea despre dragoste, idealurile pentru care a luptat ca voluntar în Războiul Civil Spaniol și în cucerirea Abisiniei, sentimentele din ultimii săi ani, când, absolut mizerabil, de viața și lumea lui se alegeau praful și pulberea. Când eu am împlinit cincizeci de ani, cei care îl cunoscuseră erau morți și eu trăiam printre străini, la 3000 de kilometri și multe frontiere distanță de mormântul său.

Mi-l amintesc vag, puternic și respectat, chiar temut. Și totuși, era aproape un cadavru, care abia se ținea în viață și se mișca

sprijinit de făptura firavă a mamei mele. Autoritatea paternă mi se arată memoriei ca un nod, un dans al contrariilor care se îmbrățișează: bărbat și femeie, grație și dizgrație, infirmitate și vigoare, tinerețe și decrepitudine.

Fratele meu și cu mine dormeam împreună în același pat. În aceeași cameră, nu departe de noi, tatăl meu se odihnea respirând greu, singur, în patul mare, matrimonial. Mama mea era afară, stătea pe treptele scării. Îmbrăcată într-un capot peste cămașa de noapte, cu privirea ațintită în gol, nemișcată, un obiect negru în poală: revolverul de armată al tatălui meu. Noapte de noapte mă trezeam, mereu aceeași scenă, și mă strângeam lângă fratele meu, neînțelegând ce făcea mama singură pe scară, cu arma aia în brațe.

Tatăl meu a fost un ofițer fascist, a comandat o legiune de cămăși negre, a luptat în nordul Africii alături de Rommel la El Alamein. Fusesse repatriat din cauza sănătății subrede. Imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, comuniștii din Italia adevărați și-au făcut singuri dreptate, răzbunându-se pe dușmanii lor politici. Mama îi aștepta pe scara casei noastre, în mirosul intens al iasomiei agățătoare din curte, flori pe care le așeza în fiecare seară pe noptiera tatălui meu pentru a-i parfuma visele.

Tatăl meu a murit după doi ani de la sfârșitul războiului. Cea mai mare parte a timpului și-o petrecea ținut la pat. Mama îl spăla, cu răbdare îi tăia barba cu o forfecuță de unghii, îl ajuta să se ridice, îl îmbrăca apoi ca pe un copil și îl sprijinea în timp ce își îndrepta pașii spre taverna pescarilor din colțul străzii noastre. Stând la o masă, tatăl meu sporovăia cu tot felul de clienți pe care nu îi cunoștea, dar care îl recunoșteau pe fostul general fascist.

Nu sunt în stare să transpun în cuvinte legătura pe care o avea cu cei doi fii ai săi. Ne iubea, asta e senzația care rămâne în adâncul întunecat al memoriei mele. Dar atunci când fratele meu și cu mine nu respectam normele tacite ale disciplinei casei, își scotea curea, noi ne aplecam, cu pantalonii dați jos, și el ne lovea fără nicio ezitare.

Într-o seară de iunie, când fratele meu și cu mine ne jucam singuri acasă – tata și mama erau plecați la cină cu niște prieteni – am auzit sunetul copitelor de cal pe străduța noastră. De la fereastră am zărit străini care îl scoteau pe tata dintr-o trăsură și îl purtau pe brațe. Agoniza.

Mama s-a ocupat de toate, refuzând ajutorul soacrei. Ne-a chemat deoparte pe fratele meu și pe mine și ne-a împărțit sarcinile. Eu trebuia să alerg la prăvălia unde se vindea gheață. Aveam nevoie pentru oprirea hemoragiei. Era posibil ca prăvălia să fie închisă, era târziu. Trebuia să strig de sub fereastră și să îl trezesc pe proprietar. Apoi să trec pe la doctor: să vină de urgență. Dar să nu stau să-l însoțesc. Urma să îmi continui drumul la preot și să îl informez. El deja știa. Trebuia să vină degrabă cu cele necesare pentru ultima împărțășanie. Pe urmă puteam să mă întorc.

Mama a insistat ca cei doi fii să fie de față la moartea tatălui lor. Doctorul, vechi prieten de familie, a sfătuit-o să nu facă asta: agonia putea fi lungă și violentă și i-ar fi putut tulbura pe copii. Bunica Checchina a încercat prin autoritatea sa, preotul prin argumente raționale. Încăpățânată, mama nu s-a lăsat convinsă.

Timpul trecea. Priveam trăsăturile bărbatului care cu câteva ore în urmă semănase cu tatăl meu. Acum se stinge în horcăituri. Realitatea topise încărcătura dramatică și o înlocuise cu imensă

oboseală și durere de spate. Îmi doream ca sfârșitul să vină degrabă. Liniștea s-a lăsat în cele din urmă la ora trei noaptea. Mama a încetat să mai șteargă transpirația de pe fața soțului ei și a deschis fereastra ca sufletul să îi zboare afară. Aveam zece ani.

Privind obiectiv, acea noapte de iunie nu a fost sfâșietoare. A plantat o sămânță care a crescut într-un sens al absenței. Planta a început să germineze la înmormântare, luând forma furiei când am văzut mila celorlalți: sărmanul, și-a pierdut tatăl. Furia s-a îndreptat asupra fratelui meu care plângea, arătându-și durerea. Eu nu am fost în stare. Mai târziu au apărut autocompătimirea, chinul de a vedea singurătatea mamei, senzația constantă a absenței: miile de grimase ale suferinței interioare. Moartea sa nu a fost un punct culminant, ci doar originea unei bombe cu efect întârziat.

Sunt nopți care durează o viață întreagă.

Mama ne-a dus la culcare, a însoțit-o pe bunica în camera ei și a rămas singură cu cadavrul soțului ei. L-a spălat, i-a tăiat barba, i-a curățat unghiile, l-a îmbrăcat într-o pijama albă, din timp pusă deoparte pentru acest moment, și i-a împreunat mâinile în rugăciune. Așa l-am găsit a doua zi, fratele meu și cu mine, ca și zecile de rude, prieteni, vecini și vizitatori necunoscuți – o procesiune intermitentă –, care îl fixau cu privirea în liniște, plângeau, murmurau rugăciuni, făceau salutul fascist sau semnul crucii, îi îmbrățișau pe orfani și își exprimau durerea în fața mamei și a bunicii prin cuvinte și gesturi de compasiune.

Toată casa era invadată de persoane care îmi erau familiare sau pe care nu le mai văzusem niciodată, așezate pe scaune de-a lungul pereților fiecărei camere. Își ștergeau lacrimile, unii erau timizi și taciturni, alții povesteau anecdote despre tatăl meu.

Chicoteau, se înduioșau, îi salutau pe noii sosiți care intraseră cu solemnitate în camera unde, în masivul pat matrimonial, sub un cearșaf brodat, tatăl meu, cu mâinile împreunate în rugăciune și cu o legătură albă în jurul capului care îi ținea falca să nu cadă, parcă avea o durere de dinți. Arăta sinistru și stângaci. În jurul lui se aflau cei apropiați: mama, mătuși și unchi, verișori, prieteni din copilărie, camarazi cu aceleași credințe politice, tovarăși de război. Nou-veniții își luau rămas-bun, fiecare în felul său, în tăcere, în plânsete cu sughituri, ingenunchind și abia atingând cadavrul, sărutându-l pe frunte. Apoi se întorceau spre cei vii, o strângeau la piept și o îmbărbătau pe mama; câteodată ea era cea care le alina durerea, strângându-le mâna și îmbrățișându-i la nesfârșit. Pășind fără zgomot se îndreptau spre camera bunicii pentru a repeta o scenă similară.

Soseau încontinuu consoli, „consolări“, trimise de prieteni, rude și vecini: mâncăruri pentru douăzeci și patru de persoane, lăzi cu băuturi răcoritoare, duzini de spumoni, cassate și alte feluri de înghețată, tăvi pline ochi de câni cu cafea și dulciuri din marțipan. Familia concentrată să facă față durerii neașteptate nu era în stare să se ocupe de treburile casei, să se hrănească, nici pe ei, nici pe musafiri. Oamenii mâncau, beau, unii murmurau rozariul „misterului de durere“, o mamă și-a descheiat nasturii de la cămașă, și-a dezvelit sânul și l-a vârât în gura copilului care scâncea, un grup de bărbați, în picioare, fumau și discutau în șoaptă. Fratele meu și cu mine, ca doi străini înspăimântați și curioși, treceam dintr-o cameră într-alta prin acest furnicar ce amintea de o cafenea în aer liber sau de o mulțime de oameni ieșind din biserică după liturghie. Era ca un spectacol al Odin Teatret.

S-au auzit un urlet, stupoare, țipete agitate de femei, câțiva bărbați s-au repezit în camera tatălui meu pentru a-l opri pe frațele său Aldo, care, strigându-i numele, se năpustise asupra cadavrului, zgâlțâise patul ca să îl trezească și îl ridicase ca să stea în picioare. Cu mare efort, bărbații l-au târât la o parte, mama a încercat să îl potolească, doar bunica Checchina a reușit până la urmă. După câțiva ani, am întâlnit același tip de reacție (durere, dar mai ales furie și resentiment față de persoana care, murind, ne părăsește) într-o carte a lui Renato Rosaldo, antropologul care a studiat starea de amărăciune printre Dayakii din Borneo. El însuși fusese copleșit de aceeași frenezie când soția sa a murit într-un accident.

Mama nu s-a mai căsătorit niciodată. Tatăl ei, un amiral, i-a interzis: văduva unui ofițer care murise apărându-și patria nu își caută un alt soț. Mulți ani mai târziu, într-una din vizitele mele la casa ei din Monte Mario în Roma, mama mi-a mărturisit că asistase la agonia sfârșitului și spălase cadavrele a cinci bărbați: soțul, tatăl, fratele, un verișor și un prieten de familie apropiat. Altădată mi-a destăinuit că una dintre cele mai frumoase zile din viața ei a fost când a intrat în posesia casei ei din Monte Mario, toată numai pentru ea, departe de soacră, tată și alte autorități familiale.

Îmi plăcea s-o vizitez pe mama în casa ei din Roma. Nu era casa mea (a mea era cea unde crescusem în Gallipoli), dar mă încânta să văd cum o iubea și o îngrijea. Pe lângă mobilierul și bibelourile din trecut, descopeream cum adăuga mobilă lăcuită și curiozități chinezești, japoneze, coreene, afgane și, mai ales, cărți – mii de cărți acopereau perete după perete. Îi aparțineau fratelui

meu Ernesto, care le depozita acolo în momentele de răgaz ale vieții sale de pribegie prin Asia. Stând în bucătărie, îi puneam întrebări în timp ce savuram mâncărurile mele preferate din Gallipoli: conopidă prăjită cu anșoa și capere, vinete alla funghiello, peperonata.

Așa am ajuns să știu de ce veghease cu un pistol în poală, la Gallipoli, imediat după război. Ea a fost cea care mi-a povestit despre strămoșii mei paterni. De străbunicul meu Emanuele, doctor, discipol al lui Garibaldi și luptător pentru unificarea Italiei, care a conspirat împotriva regelui din Napoli, a fost condamnat la închisoare și a fugit în exil la Florența. Și apoi de bunicul meu Ernesto, tatăl tatălui meu, avocat republican și socialist, care a tipărit ziarul Spartaco și s-a sinucis, lăsându-și soția – pe bunica Checchina – cu doi copii, unul de doi ani, celălalt de câteva luni: tata și unchiul Aldo.

Am întrebat-o pe mama: de ce devenise tata fascist într-o familie republicană solidară cu cei umiliți și ofențați? Nu avea idee de ce, știa doar că tatăl meu, mințind în privința vârstei, s-a înrolat la 16 ani în brigada Arditi, în timpul Primului Război Mondial. Pe când în Rusia cruciaștorul Aurora deschidea focul asupra palatului țarului, în Germania spartakiștii se băteau pe străzi și în Torino muncitorii de la FIAT ocupau fabrica, tatăl meu mărsăluia spre Roma alături de Mussolini, crezând că apărau valorile civilizației europene împotriva arivismului, a corupției și a bolșevismului.

Era straniu să îți cunoști propriul tată din poveștile soției sale. Odată am întrebat-o dacă l-a iubit când s-a măritat cu el. A răspuns afirmativ fără să ezite. „Dar sunt mulțumită că e mort“, a spus. „Sunt cruțată de durerea de a-l pierde acum.“

În 1993, Odin Teatret juca un spectacol de stradă în Coyoacan, cartier în Mexico City, unde trăiseră Troțki, Frida Kahlo și

Diego Rivera. Judy, soția mea, m-a sunat din Danemarca: „Nu e mama ta, e Ernesto“.

Fratele meu se lăuda mereu că va muri la 60 de ani. Împlinise vârsta de două săptămâni și m-am distrat glumind pe seama prezicerii lui superstițioase. L-au găsit pe podeaua camerei pe care o închiriasse în Livorno. Își pregătea valiza să plece în Algeria, pe post de consultant la un hotel în construcție. A făcut un atac cerebral în timp ce era cu o pereche de șosete în mână. Ascultând cuvintele lui Judy, nu am simțit durere, doar uimire: m-am gândit la pantoful din mâna lui Artaud și la o poezie a lui Ernesto:

Ce voi deveni?
Un arbore în Haiti
Un val în Pacific
Un pescăruș deasupra Mării Ioniene
Un nor în Japonia
O briză într-o regată
Un vers în sanscrită
Eu
Cel ce nîcicînd nu mă schimb?

În timp, absența fratelui meu, cu care împărtășisem noaptea ce a durat o viață întreagă, s-a transformat într-un sens al solitudinii.

Mama mea avea atunci 80 de ani, era încă destul de vioaie și curioasă, își luase diploma în psihologie la universitatea vârstei a treia, făcea yoga și călătorea frecvent în străinătate ca președintă a asociației văduvelor de război. Din ziua morții primului său născut a decis să uite. E împotriva naturii, obscen, ca un copil să

moară înaintea mamei care l-a născut. Nu îmi mai vorbea de frațele meu, își vedea nora și nepotul împotriva voinței sale, începuse să-și piardă memoria. Astăzi, în timp ce scriu sub cerul strălucitor din Puerto Morelos, e cu mintea dusă, nu mă mai recunoaște. Înăuntrul acelui corp plătând și neputincios s-au cufundat noblețea, simțul demnității, acea formă de curaj anonim pe care atât de mult le-am iubit la ea. Un surâs îi apare pe față, o stare de pace cu ea însăși. Îi sărut mâna așa cum sărutam mâna tinerei femei care îl sprijinea pe tatăl meu și care mereu mi-a fost alături în momente hotărâtoare, oricât de greu de înțeles ar fi fost deciziile mele.

De treizeci și două de ori am dus cu mine darurile mamei mele
aproape toate le-am azvârlit la margine de drum
pentru a avea mai puțină greutate pe umeri.
Cu iarbă în gură, încremenesc.
Și bârna ce nu pot s-o smulg din ochi
începe a înmuguri odată cu arborii primăvara.
(Yehuda Amichai)

Nu știu de-i născocire sau e adevărat. Pregătindu-mă de culcare în ziua haotică a morții tatălui meu, mama mea, dându-mi Binecuvântarea, mi-a șoptit într-un sărut: ce Dezordine azi!

Dramaturgia sonoră

În timpul dictaturii lui Pinochet din Chile în anii '70, poetul Nicanor Parra, fratele cunoscutei cântărețe Violeta, anunța

că urma să citească în public unul dintre sonetele sale interzise de cenzură, într-o piață centrală din Santiago. S-a urcat la tribună și a rămas tăcut cât timp ar fi fost necesar să recite paisprezece versuri. A fost ovaționat.

Și tăcerea e o acțiune vocală. Situația, împărtășită de poetul chilian și de ascultătorii săi, a făcut comprehensibil și în același timp a răsturnat sensul acțiunii vocale. Episodul arată cât de mult contribuie contextul pentru ca un spectacol să devină „politic”, chiar dacă e o simplă lectură publică a unei poezii. Constrângerile împărtășite deopotrivă de actori și de spectatori permit ca acest tip de comunicare să fie apreciat în toate nuanțele sale.

Acțiuni vocale

Mereu am experimentat vocea ca pe o forță materială care pune în mișcare, conducea, modela, frâna: o prelungire a corpului. Se manifesta prin acțiuni precise, care provocau o reacție imediată în persoana căreia i se adresa. Vocea era un corp invizibil, care acționa în spațiu.

Când, în 1966, Odin Teatret a emigrat din Norvegia în Danemarca devenind un teatru laborator scandinav, actorii săi, nu numai norvegieni, dar și danezi, suedezi și finlandezi, nu împărtășeau limba spectatorilor lor. Până în acel moment singurul nostru spectacol era bazat pe un text al unui autor norvegian, interpretat de actori norvegieni pentru spectatori norvegieni. A trebuit să concep un aranjament de acțiuni și întâmplări vocale care să îi captiveze pe spectatori independent de înțelegerea

cuvintelor. Exclamații și chemări, murmure, sușoteli, țipete, gemete, râsete, tăceri bruște, tonuri cristaline și răgușite, cântece de leagăn și fraze psalmodiate, intonații care sugerau litanii sau sunete de animal – behăit, nechezat, „piuit” – erau baza dramaturgiei noastre sonore. Și mai ales cântecul, în momentele culminante dramatice, lua locul cuvintelor.

Spectacolele noastre erau un flux de stimuli vocali, orchetat minuțios. Acest flux sonor acționa ca o muzică deasupra căreia navigau cuvintele, adesea într-o limbă de neînțeles pentru spectatori.

În primele noastre trei spectacole (*Ornitofilene*, *Kaspariana*, *Ferai*) bazate pe texte deja existente, actorii vorbeau în limbile lor scandinave. În *Casa tatălui meu* (1972), totuși, s-au exprimat într-o „rusă” inventată de ei înșiși. Acțiunile vocale, depose date de semnificația cuvintelor, erau cele care le sugerau asociații și semnificații personalizate spectatorilor. Această experiență m-a făcut să constat existența unei dramaturgii vocale cu o viață și o coerență de sine stătătoare și care, deci, putea fi desprinsă de sensul cuvintelor.

Când vorbim, interacționează simultan două niveluri de informație, unul dat de semnificația cuvintelor (comunicare semantică) și celălalt de particularitățile sonore: intonație, volum, intensitate, muzicalitate, coloratură, dinamism (comunicare vocală). După afirmațiile lingviștilor, comunicarea se produce în principal prin variațiile sonore ale discursului și ale reacțiilor fizice care îl însoțesc și doar parțial prin componenta semantică.

În practica mea, dramaturgia era o succesiune/simultaneitate a evenimentelor: organice, dinamice, ritmice, narative, sonore,

aluzive, analogice. Orchestrarea dramaturgiei vocale îmi permitea să construiesc o tensiune constantă între comunicarea vocală și comunicarea semantică, opunând, comentând sau demascând semnificația cuvintelor. Puteam modula tăcerea prin sunete aproape inaudibile și învălui acțiunea fizică în muzică, făcând-o să danseze.

Toate acestea le-am citit în scrierile lui Meyerhold și le-am văzut aplicate de Grotowski cu actorii săi. Le-am trăit mai ales pe propria-mi piele ca emigrant, în efortul de a mă orienta și de a descifra un univers de sunete pe care nu îl stăpâneam conceptual. Când cineva îmi vorbea, ce spunea? O amenințare, o rugămintă, un ordin, un compliment?

Expatrierea lui Odin Teatret în Danemarca mi-a întărit mitologia personală ca regizor începător. Unul dintre modelele mele era actrița rusoaică Alicja Koonen, soția lui Tairov. Citișem descrierile despre legendara ei sugestivitate vocală: nu interpreta textul, îl modula. O altă amintire nu mă părăsea: o seară la clubul studenților Universității din Oslo, unde poetul Stephan Hermlin din Germania de Est își citea poeziile. Îmi era inexplicabilă melodicitatea limbii sale natale, ale cărei sonorități guturale le asociază cu barbaria nazistă a celui de-al Doilea Război Mondial, abia încheiat. Am trăit aceeași experiență stupefiantă doi ani mai târziu, ascultându-i pe actorii lui Brecht la Berliner Ensemble. Dar influența cea mai puternică a venit de la Grotowski, de la actorii săi care rosteau textul ca și cum era o *inkantacja*: formulă magică, chemare misterioasă, psalmodie, litanie.

În Danemarca, toate aceste modele s-au contopit în tentativele mele de a da informații spectatorului prin intermediul unei sonorități impregnate de asociații și reverberații emoționale. Îmi călăuzeam actorii pentru a se distanța de modul lor natural de a-și folosi vocea. Zi de zi, ani întregi, ne dedicam reperării variațiilor potențiale și muzicalității pe care vocea le posedă când ne naștem și care dispare puțin câte puțin, pe măsură ce aparatul nostru vocal se specializează pentru a stăpâni sunete și tonalități caracteristice limbii materne.

Exersam un imens evantai de intonații, sunete și rezonatori; reproduceam voci de animale, de obiecte, de ființe extraterestre; ascultam discuri cu cântece din alte culturi și le imitam; repetam cadențe melodice și ritmice ale unor limbi și dialecte pe care nu le cunoșteam. Ziceam un text ca și cum ar fi fost o melodie interpretată de un instrument muzical sau expresia unui medium care povestește episoade dintr-o realitate supranaturală. Sau vocea caravelei *Santa Maria*, care evoca lenta traversare a unui nimicitor deșert de apă, prin furtuni și mare moartă, mânia marinarilor, solitudinea lui Columb și comentariile stridente ale păsărilor de mare cocoțate pe sarturi.

În același mod în care executăm o acțiune fizică (tăierea unei felii de pâine, de exemplu), îi ghidam pe actorii mei pentru a executa aceeași acțiune cu vocea. Trebuiau să știe un text pe de rost, nu ca să îl interpreteze, ci ca să îl rostească fluent, fără a-l premedita, așa cum vorbim în viața cotidiană, unde nu recităm sau nu ne fixăm atenția asupra cuvintelor. Zicând textul fără a fi nevoit să și-l amintească, actorul se concentra asupra executării *acțiunilor vocale reale*: a te cățăra într-un copac,

a înota într-o piscină, a băga ață în ac și coase un nasture, a descrie un asfințit, a spune povestea Annei Karenina, a recrea un tablou de Van Gogh. Fiecare acțiune vocală își avea rădăcinile într-o acțiune fizică ce-i corespundea, iar actorul o efectua cu întregul corp, fiind atent să sincronizeze impulsurile fizice cu cele vocale. Fără această sincronizare, era imposibil să obții un efect de organicitate.

Muncind astfel, dramaturgia vocală a ajuns să fie personalizată și a urmat trasee individuale. Spectacolele/demonstrațiile de lucru ale actorilor de la Odin prezintă și astăzi procedeele lor de a-și depăși obstacolele personale, de a-și extinde gama vocală, de a combate manierismele și de a crea partituri vocale capabile să rămână în viață și să acționeze asupra simțurilor și memoriei spectatorului dincolo de semnificația cuvintelor.

Convenție lingvistică și muzică nesfârșită

Fiecare limbă are o natură sonoră specifică și ocupă un loc în imaginarul spectatorului. Alegerea unei anumite limbi sau a unui dialect provoacă imediate reacții și conotații, independent de conținutul semantic.

În timp ce pregăteam un spectacol, mă concentram pentru a-i face pe spectatori să înțeleagă convenția lingvistică utilizată de actori.

Uneori, precum în *Kaosmos* sau în *Mythos*, fiecare actor vorbea propria sa limbă și diversele idiomuri se împleteau într-un soi de compoziție muzicală, fiind comprehensibile pe

fragmente doar pentru spectatorii care le cunoșteau. În alte spectacole, actorii se exprimau într-o limbă inventată, construind astfel o omogenitate sonoră. Era cazul limbii „ruse“, din *Casa tatălui meu*, sau a celei „copte“, din *Evangelia după Oxyrhincus*. Sau dialogau în limbi existente, dar de neînțeles pentru spectatori. În *Vino! Și ziua va fi a noastră*, pionierii vorbeau engleză cu accent de emigrant, iar indigenii vorbeau quiché, quechua, sioux și cheyenne.

Alegerea limbii (sau a limbilor) avea consecințe și în plan semantic. O bună parte a muncii mele la un spectacol era direcționată spre structurarea unui univers vocal care să intre într-un dialog emoțional cu *fiecare* spectator. Puteam fi, totuși, scene sau fragmente al căror text voiam să fie înțeles. Născoceam, atunci, soluții pentru ca dialogurile și monologurile să fie înțelese de spectatorii din diferite țări.

În timpul repetițiilor elaboram o dramaturgie vocală dublă: respectam caracteristica muzicală, melodică și ritmică a limbii (sau limbilor) în care actorii creaseră spectacolul și alegeam scenele care să fie traduse în diferite contexte lingvistice. Această dramaturgie vocală dublă mă obliga să rezolv probleme de montaj narativ, de ritm și organicitate.

În anumite cazuri, inseram o traducere simultană în dramaturgia narativă a spectacolului, obținând efecte grotești calculate. De pildă, în *Cenușa lui Brecht*, Mackie Șiș traducea germana personajului Bertolt Brecht în limba spectatorului: „Domnul Brecht afirmă că...“. Luam mereu în considerare efectul cauzat de accentul actorului care vorbea o limbă străină și îl manipulam

conștient pentru a transforma aceste circumstanțe inevitabile într-o calitate de înstrăinare sau semnificativă.

Dramaturgia vocală a actorului constituia doar o parte a universului sonor al spectacolului. Acesta era compus dintr-o împletire de sunete care contribuiau la determinarea fluxului spectacolului.

Zgomotele – pași, scârțâit de uși, obiecte care se deplasau cădeau și se rupeau, apa care picura sau clocotitul unei oale care fierbea – țâșneau din acțiunile momentului. Actorul le executa pentru a extrage o gamă de variații. Acestea erau încorporate în coloana sonoră a spectacolului, caracterizată de asociații auditive și de o simultaneitate a ritmurilor divergente. Amalgamate cu acțiunile vocale ale actorului, efectele acustice compuneau *muzica continuă*, care trebuia să sugereze spectacolul chiar și unui spectator orb.

Desigur, muzica continuă a fost concepută și din tăceri și din muzică adevărată. Aceasta era prezentă în manieră batjocoritoare, sentimentală, veselă, sumbră sau dramatică în relație constantă cu celelalte sunete. Orchestrarea universului sonor îmbiba întreg spectacolul legănându-l, accelerându-l, frânându-l, fărâmițându-l. În același timp, această orchestrare genera un curent care transporta sau reținea.

Adesea, mai ales la primele mele spectacole, am lucrat în fazele finale ale repetițiilor cu ochii închiși sau într-o sală alăturată, reacționând ca la un concert sau la un basm povestit unui copil, exclusiv din întâmplări acustice.

În timpul repetițiilor la *Casa tatălui meu* unii actori au învățat să cânte la un instrument muzical după o logică teatrală.

Îl tratau ca pe o voce care vorbește, discută sau ține un discurs: controlat, liric, pedant sau melancolic. De exemplu, vocea unui profet care seduce prin cuvinte de foc sau a unui conspirator în bezna nopții.

Actorul nu se reducea la interpretarea unei melodii, ci teatraliza acțiunea de a emite sunetul, precum și rezultatul său. Instrumentul muzical devenea un accesoriu, o parte a corpului, din *persona*, o proteză sau un membru nou, un element important în compoziția personajului și a comportamentului său.

În *Casa tatălui meu* „vocale” flautului și ale acordeonului aparțineau celor doi servitori care își spionau stăpânii. Uneori comentau ironic pasiunile celor bogați și nobili; alteori, dimpotrivă, valeți servili, se dădeau peste cap să creeze o ambianță pentru stăpânii lor: romantică, năvalnică, senzuală. Vocile instrumentelor voiau să evoce vântul din taigaua siberiană, tropăitul cailor sau flacăra din fața unei icoane, deasupra unei tinere femei cu gâtul tăiat. Instrumentele muzicale contribuiau la conturarea personajelor. Flautul devenea o excrescență alungită a feței (servitorul înfipt) și actorul îl interpreta cu mișcările unui furnicar care adulmecă. Acordeonul avea o atitudine de boier – un pânțec îndestulat și demn –, dar era și paravanul în spatele căruia să te ascunzi și să tragi cu urechea.

Ceea ce era vizibil (avea un fizic) trebuia să devină sonor (să își dezvăluie vocea) și ceea ce era sonor (poseda o voce) trebuia să devină vizibil (să își recupereze prezența).

Din punct de vedere istoric, muzica a fost mereu *lângă* scenă, atât în teatrele asiatice, cât și în cele europene. Chiar și atunci când nu era *pe* scenă, funcționa ca termen de referință

și ghid ascuns. Împreună cu cântul și dansul, muzica făcea parte din *forma mentis* a meșteșugului. Era prezentă în timpul repetițiilor, servea la identificarea ritmului corect, la coordonarea mișcărilor și gesturilor actorilor și personajelor. Scanda ritmul furnizând actorilor o rețea de contacte și parteneri invizibili.

De la prima repetiție pentru un nou spectacol, muzica era pentru mine un instrument de intensificare a dramaturgiei organice. Modelam timpul (ca durată și ritm) împletind, în acord sau dezacord, accentele muzicii cu *sats*-urile (impulsurile, accentele energetice) actorului.

În spectacol, muzica era o mină de informații pentru spectator și îndeplinea numeroase funcții. Îmi servea ca legătură și cadru. Crea o ambianță și o atmosferă în jurul unei situații. Incita senzual și înălța spiritul. Poseda o forță evocatoare, amintea de perioade și mode ale trecutului, dobânda conotații istorice, politice și geografice. Dilata spațiul și îl umplea în mod concret, se înălța de la podea până în tavan, într-o încăpere închisă, și făcea o spărtură în cer și printre nori, într-un spectacol în aer liber. Acompania acțiunea ca un comentariu sau o emoție paralelă. Devenea echivalentul unei reacții, ca și cum ar fi materializat modul în care acțiunea scenică răsuna în mintea și simțurile actorului și spectatorului.

Ritmul muzical reliefa acțiunile actorului, dădea corp duratei lor și impunea precizia. În timp ce executa partitura, în imobilitate sau cu rapiditate, actorul menținea o relație cu a muzicii curgere, se lăsa purtat, se îndepărta sau crea contrapuncte. Era de negândit un spectacol fără *dublul* său de sugestii melodice.

Muzica îmi servea ca un râu invizibil, deasupra căruia dansa prezența actorului, dramaturgia sa organică.

Dramaturgia spațiului

Am avut mereu senzația că spațiul scenic era solid. Când actorul făcea o deplasare, avea imediat consecințe asupra celorlalți actori, ca și cum ar fi fost uniți prin legături de fier. Un pas avea ca efect o reacție *echivalentă* din partea tuturor actorilor din scenă. Fiecare acțiune, oricât de minusculă, provoca un răspuns dinamic: ca spectator, eram parte din mecanismul unui ceas biologic.

Un spațiu scenic (orice loc deschis sau închis ales deliberat pentru a instaura o relație specifică actor-spectator) nu este niciodată neutru. O scenă tradițională, curtea unui castel sau a unei biserici, bătătura unei gospodării țărănești, sala de festivități a unei universități, o piață sau refectoriul unei închisori au un trecut, chiar dacă aparțin epocii noastre. Abundă în informații și semne materiale care pot fi accentuate, puse în contrast sau respinse, dar nu omise.

Pentru mine, totuși, eficacitatea unui spațiu scenic rezida în capacitatea sa de a trezi în spectator o dublă percepție: era un spațiu recognoscibil (o scenă, o biserică, o sală de sport) și, în același timp, un spațiu potențial, gata să se lepede de identitatea sa pentru a fi transformat de forțele spectacolului. Un spațiu *golit*, și nu un spațiu fără nimic înăuntru, neamenajat și mut. Admitea să fie ceea ce era și era decis să se nege pe sine

însuși. Elaboram variate dramaturgii pentru a goli și umple spațiul, pentru a afirma teatrul și a-l nega, pentru a construi convenții, legături, separări și a le anula.

Spațiul îmi amintea de puntea unei nave, care se înclină, balansează și se redresează pe o mare uneori agitată de vânt, alteori nemișcată și alteori tulburată de curenții din adâncuri, care se ivesc pe neașteptate: acțiunile actorilor, dinamismul lor, caracteristicile introvertite sau extrovertite, modul de a-și folosi vocea, de a șopti sau urla.

Aveam senzația clară că spațiul teatral respira. Cei doi plămâni ai săi constituiau un centru dublu: un centru geometric fix, rezultat din simetria spațială, deasupra căruia spectatorul, inconștient, se orienta constant; și un centru dinamic, determinat de actorul care se deplasa. Uneori, centrul geometric și cel dinamic coincideau, caz în care actorul sublinia simetria spațială. Alteori actorul, prin schimbarea locului său, crea o tensiune cu centrul geometric și deplasa punctele dinamice și de atenție, transferându-le dintr-o parte într-alta a spațiului. Deliberat foloseam balansul dintre centrul geometric și centrul dinamic, alternanța dintre convergență și divergență, simetrie și asimetrie, relațiile armonice și dizarmonice, proximitate sau distanță dintre actori ori dintre actori și spectatori.

Spațiul era un regat magic, pe care îl umpleam și îl goleam. Întrețeseam acțiuni reale, introduceam simultan câteva situații independente una de alta, modelam un ritm sau o acțiune vocală într-o contiguitate de imagini și aluzii. Dar regatul opunea rezistență, refuza să se transforme într-o altă dimensiune și astfel să mă transporte pe mine și pe viitorii mei spectatori

spre un anumit tip de percepție: *o halucinație care să conțină un adevăr personal pentru fiecare dintre noi.*

Spațiul înglobează actori și spectatori și, în același timp, îi separă. Îl voiam ca un caleidoscop: minima tensiune a unui actor trebuia să îl convertească în noi forme și într-o altă realitate. Scandarea, intensitatea și fluxul (multiplicitatea ritmurilor divergente) erau instrumentele cu care răsturnam spațiul, îl comprimam până devenea asfixiant, îl expandam sau dezintegram.

Lucram vocea actorilor pentru a forja spațiul, extinzându-l sau diminuându-l, făcându-l intim, senzual, un deșert lipsit de viață sau o junglă. Acțiunile vocale – de la șoaptă imperceptibilă la urlat care îți supără auzul – dădeau spațiul peste cap, revelând sau tăinuind. Spațiul se schimba prin ce nu era exprimat în mod explicit, prin tăcere, prin acea parte a corpului din care țâșnește *sats-ul*, impulsul, semnul. Totul se afla deja acolo, întregul univers era conținut potențial.

Jagat, miile de lucruri care se mișcă: numele universului la hinduși.

Jagat erau acțiunile fizice și vocale ale actorilor, fluxul tensiunilor și al sonorităților lor. *Jagat* îmbrățișa și respingea, chinuia și alina. *Jagat* condensa spațiul și îl dezvăluia, îl multiplica, fractura, lichefia, îl transforma într-un castel de parfumuri, pe care simțurile mele le explorau, și într-un Leviatan care mă înghițea în vintrele sale. Alunecam dinspre spațiul exterior spre un spațiu interior, spre marginile unui univers și ale unui timp care îmi aparțineau numai mie, actorilor mei și spectatorilor mei.

Spațiul-râu

Când aranjam spațiul, urmăream să trezesc în spectator un simț al curiozității sau perplexitatea, evitând, totuși, să-l fac să se simtă nesigur. Voiam să se simtă ca un copil într-un parc de distracții, când se urcă într-o bărcuță inofensivă, trasă de curentul de apă printr-un tunel întunecat, plin de vrăjitoare și vampiri. Când eram în turnee, spectatorii nu veneau să vadă spectacolele noastre într-un edificiu teatral tradițional, cu un foaier spațios, un bar, cabine de toaletă decente și, mai ales, cu separarea convențională dintre scenă și sală. Odin Teatret avea nevoie de un spațiu destul de încăpător pentru a-și instala „spațiul-râu”, cu relația sa specifică dintre actori și spectatori.

„Râul” avea două maluri alcătuite din scaune sau bănci pentru spectatori. Între ei, curgea curentul spectacolului. A fost tipul de spațiu pe care l-am folosit cel mai frecvent. Putea fi o sală de sport dintr-o școală, un garaj mare, un depozit de fabrică, un hambar, holul unui muzeu, o sală festivă, o biserică sau tipicele săli negre ale teatrelor alternative – toate, spații puternic amprentate de funcțiile lor obișnuite, dar adesea lipsite de servicii comode pentru întâmpinarea publicului. Numărul spectatorilor era limitat – între 50 și 180, în funcție de spectacol. Distanța maximă dintre un actor și un spectator era de nouă metri. Proximitatea și intimitatea erau elementele distinctive.

Intrând în spațiul spectacolului, spectatorul se așeza în fața altor spectatori. Își dădea seama că urma să vadă, dar și să fie văzut. În timpul spectacolului, adeseori, reacțiile unuia sau ale mai multor spectatori erau de natură să atragă atenția celorlalți,

distrăgându-i de la jocul actorilor. Am reușit să sintetizez această senzație de spațiu cunoscut și, totuși, insolit în *Evanghelia după Oxyrhincus*. O cortină separa cele două maluri de spectatori, împiedicându-i să remarce prezența lor reciprocă. În spatele cortinei, spectatorii imaginau spațiul scenic cu tot cu actori. Deodată, cortina cădea și spectatorii credeau că-și văd propria imagine reflectată într-o oglindă. Spectacolul despre Antigona și revolta sa, îngropată de vie, începea în timp ce ei erau încă pradă acestei surprize și momentului de descumpănire, care se transforma în zâmbete ironice.

În primul meu spectacol, *Ornitofilene* (1965), am adoptat modelul spațial al lui Grotowski și am atribuit un rol spectatorilor: erau participanți la o întrunire convocată pentru a lua poziție într-o dilemă politico-morală. Actorul care conducea întâlnirea îi invita să voteze prin ridicarea mâinii pentru abolirea dreptului de a vâna păsările din orașul lor. Actorii se adresa individual spectatorilor, îi acuzau că sunt măcelari cruzi, careucid păsările, apoi se ascundeau printre ei în timpul unei scene de pogrom. În următoarele spectacole am încetat să atribui un rol spectatorilor și am organizat *un spațiu care îi obliga să aleagă chiar într-un mod fizic*, constrângându-i să se întoarcă către partea pe care voiau s-o privească.

Un spectacol tipic al Odin Teatret se desfășura într-un coridor drept sau de formă ovală, cu lungimea de zece-zece metri și lățimea de patru-șase metri, între două maluri de spectatori față în față și al căror câmp vizual nu putea acoperi întreaga lungime a „râului” dintre ei. Atenția lor naviga deasupra unui *curent de acțiuni*, pe care privirea nu reușea să le cuprindă

în totalitate. Dacă un spectator se concentra pe ceea ce se întâmpla în stânga sa, nu se putea focaliza pe ceea ce se petrecea la câțiva centimetri de el sau urmări acțiunea de la capătul din dreapta.

Contiguitatea acțiunilor care aparțineau unor situații diferite impunea spectatorului un *proces de selecție*, care adesea nu lua în seamă ce propunea regizorul ca fiind central. Exact asta era intenția mea: ca fiecare spectator să hotărască ierarhia evenimentelor. Scene de importanță egală se desfășurau simultan la cele două extreme ale „râului”. Spectatorul trebuia să aleagă și să realizeze un montaj propriu, încadrând rapid situațiile una după alta sau urmărind una și ignorând-o pe cealaltă. În același timp era conștient că spectatorul care stătea lângă el se uita într-o direcție diferită, alegând în funcție de un interes diferit și astfel primind o informație diferită. Indeterminarea era condiția prevalentă, alimentată de contiguitatea scenelor lipsite de relație reciprocă.

Spațiul-râu mă ajuta să potențez ordinea evazivă a spectacolului, ambivalența stimulilor săi senzoriali și dramaturgia spectatorului cu percepția sa selectivă. Această organizare spațială aducea avantajul discontinuității, dar mă obliga să lupt împotriva eventualei impresii de fragmentare a spectatorului. Pentru a evita această senzație, manipulam deliberat elementele care evidențiau continuitatea și legăturile care se repetau. Puteau fi obiecte scenice și costume. În *Visul lui Andersen* erau albeața zăpezii ce nu contenea să cadă și acoperea pardoseala, veșmintele albe pe care actorii le purtau uneori ca un leitmotiv, tutul-alb al unei balerine, foile mari de hârtie – vechi fotografii

decolorate – care erau arse. În *Mythos*, aveam pietrișul și bolovanii care schimbau constant forma și identitatea spațiului: o cărare îngustă și lungă, o plajă scăldată de mare, o grădină Zen, mormintele unui cimitir tipic bisericii câmpenești daneze. Puteau fi caracteristicile textului. În *Mythos*, spectatorii danezi recunoșteau instantaneu stilul personal al poeziei lui Henrik Nordbrandt. Sau putea fi omogenitatea sonoră a unei limbi, chiar de neînțeles: „copta” din *Evangelia după Oxyrhincus* și „rusa” din *Casa tatălui meu. Muzica continuă* – despre care am vorbit deja – era un factor important, care frâna tendința de fragmentare, așa cum era și efectul de organicitate cauzat de comportamentul actorilor, de modul lor de a se mișca și vorbi.

Stimularea atenției spectatorului nu era produsă automat de spațiul-râu. Regizorul era cel care o planifica. În timpul repetițiilor, mă deplasam dintr-un loc într-altul pentru a verifica raza vizuală pe care spectatorul ar fi avut-o în timpul fiecărei scene. Schimbam posturile actorilor și direcțiile lor în spațiu, pentru a le mări sau restrânge vizibilitatea, ținând cont de cantitatea de informații deja primită de spectator. Schimbările mele depindeau de cât timp spectatorul observase un actor din față, din profil sau din spate, în picioare sau întins pe spate, de aproape sau de departe. Dacă voiam să fac sesizabil tuturor spectatorilor un obiect pe care actorul îl avea în mâinile sale sau o expresie a feței, actorul trebuia să execute o rotație de 360 de grade cu tot corpul.

Verificarea mea atentă a ceea ce vedea fiecare spectator avea consecințe concrete asupra partiturii actorilor, care trebuia să dea senzația că se adresează chiar și spectatorilor din spatele lor.

Actorul putea privi într-o direcție, arăta cu brațele în cea contrară și avea o ușoară torsiune a corpului, ca și cum ar fi fost gata să se întoarcă și să vorbească direct spectatorilor din spatele său. Trebuia să își schimbe poziția adresându-se alternativ spre dreapta și spre stânga, astfel încât spectatorul uneori îl vedea din față, alteori din spate. Elaboram partitura sa ca pe o statuie cubistă, ale cărei părți diferite trebuiau să fie percepute din orice poziție. Această operațiune asupra partiturii urma principiul echivalenței. Era ca și cum aș fi sculptat spațiul pentru a-i recrea unitatea prin efectul de organicitate, forța senzorială și imediatețea persuasivă ale acțiunilor actorilor.

În *Ferai*, fiecare spectator realiza montajul său personal chiar și în momentele culminante ale spectacolului. În timp ce regina se sinucidea în centrul spațiului-râu, la una din extreme se vedeau reacțiile neputincioase ale regelui reformat, pe care ea încerca să îl salveze prin moartea sa. O scenă de cu totul altă natură avea loc la cealaltă extremă: partizanii uzurpatorului capitulau cu voluptate în fața puterii noului suveran belicos. Sociologul suedez Ingvar Holm, după ce a văzut spectacolul de câteva ori, a analizat reacțiile spectatorilor într-un studiu sociologic. A descoperit că pasionații de teatru preferau să se concentreze asupra sinuciderii eroinei, satisfăcuți de patosul ei tragic. Spectatorii mai puțin obișnuiți cu convențiile teatrale erau atrași de lupta pentru putere a uzurpatorului, chiar dacă erau deranjați de animalitatea ei. Cele două tipuri de spectatori vedeau două versiuni diferite ale aceluiași spectacol.

În *Visul lui Andersen*, spectatorii pătrundeau într-un spațiu cu pardoseala neagră și slab iluminat. Beznă totală câteva

secunde, apoi o lumină scânteietoare îmbrățișa o grădină acoperită de zăpada alb lucitoare, care venea de sus.

În producția *În scheletul balenei*, spectatorii stăteau față în față, așezați la două mese lungi, acoperite cu fețe de masă albe, din damasc, pahare și sticle cu vin, pâine și mășline: o reuniune de familie, o căsătorie, Cina cea de Taină. Regizorul și unul dintre asistenții săi turnau vin în paharele celor cincizeci de spectatori. Tăcerea era intensificată de gâlgâitul lichidului în pahar. Așa începea așteptarea inutilă a protagonistului din povestirea lui Kafka *În fața legii*.

Când făceam uz de spațiul scenic „între două maluri“, spectatorul, în primele minute, avea tendința de a observa spectacolul ca și cum s-ar fi desfășurat frontal. Curând însă își dădea seama că ceva se întâmpla și în afara razei lui vizuale. Din acel moment începea să aleagă. Realiza că putea să acorde spectacolului o privire independentă, care tulbura ierarhia dintre scenele principale și scenele secundare. Dacă venea să vadă spectacolul din nou, făcea alte alegeri și vedea un spectacol diferit. Partitura spectacolului era aceeași, dar ceea ce spectatorul vedea era altfel.

Spațiul „între două maluri“ traducea în termeni fizici o complementaritate constantă: spectatorul observa acțiunile actorilor și, în același timp, reacțiile spectatorilor din fața sa. Deoarece nu putea fi cuprins cu o singură privire în toată lungimea lui, spațiul-râu obliga regizorul, actorii și spectatorii să invalideze distincția tradițională dintre scene și contrascene, dintre evenimente centrale și colaterale. Transforma în simptome semnificative detalii și acțiuni care nu păreau programate să atragă atenția.

Spațiul-râu îi dădea spectatorului libertatea de a decide și pune ordine în felul său, pornind de la ordinea evazivă urzită de regizor.

Pregătire pentru viață și arme

Am intrat pe o poartă mare, apoi într-un hol care ducea spre o curte vastă, în care mișunau o mulțime de băieți, unii în haine civile, alții în uniforme militare. De-abia coborâsem din tren, după o călătorie de aproape zece ceasuri. Mă simțeam mic și singur, un melc fără cochilie, cu o imensă valiză în mână. Nimeni nu mi-a dat nicio atenție. L-am recunoscut de departe pe fratele meu Ernesto. Mi-am pus valiza jos și am alergat fericit să-l strâng în brațe. Dar el m-a împins la o parte și m-a palmuit. „Cappellone, puțin respect față de un superior!” a șuierat. În acea noapte, în timp ce eram în patul meu, într-un dormitor în care sforăiau o sută de băieți, Ernesto m-a trezit: „Numai așa te-am putut proteja. Dacă m-aș fi purtat bine cu tine, ceilalți superiori s-ar fi amuzat pe socoteala ta”.

La paisprezece ani mi-am început studiile la Nunziatella, un colegiu militar din Napoli. Mă afluam într-o cazarmă cu o disciplină severă, dar care era în același timp un liceu excepțional, unde, împreună cu alți trei sute de adolescenți, eram supus unor reguli stricte și unor porții consistente de retorică patriotică. Ierarhia era rigidă: cappelloni, cadeți în anul întâi, sufereau din cauza abuzurilor și a capriciilor celor din anul trei, anziani. Noaptea, anziani făceau raiduri prin dormitoare noastre, ne trăgeau jos din paturi, ne loveau, răcoleau dulapurile, deschideau ferestrele

și azvârleau afară, în curte, haine și saltele. Uneori ne imobilizau la pământ și ne dădeau pe tot corpul cu cremă de pantofi sau ne goleau un tub de pastă de dinți în anus.

Ofițerii ne tratau ca pe niște adulți, ignorând acest infantilism barbar. Luptaseră în cel de-al Doilea Război Mondial în Albania, Africa, Rusia. Toți erau decorați pentru vitejia lor: vânători de munte, infanteriști, bersaglieri, grenadier, cei mai buni soldați, așa cum profesorii noștri de latină, greacă, filosofie, istoria artei, fizică, matematică, chimie erau cei mai buni în domeniul lor.

Greșisem crezând că eram un anonim. Mă urmărea ca o umbră reputația fratelui meu, care, după trei ani, dobândise faima de scapocchione (indisciplinat): noaptea sărea zidul și făcea escapade prin oraș ca să își cultive talentul de Don Juan. Era stimat pentru inteligența și cultura sa și fiindcă era un poet care începuse să publice sub pseudonim.

Câțiva anziani m-au luat în colimator: trebuia să le fac paturile, să le lustruiesc pantofii, să le cumpăr cafea și prăjituri din puținii bănuți de buzunar pe care îi primeam de la mama. Fraatele meu se ținea la distanță, prea multă apropiere mi-ar fi înrăutățit situația. Îmi trimitea semne de afecțiune, ascunse cu grijă de ochii camarazilor săi. Uneori, în timpul recreației, îi lustruiam pantofii și atunci șușoteam despre mama, despre Gallipoli sau despre ce făcusem când aveam liberă trecere.

Destinul mi-a fost pecetluit de o neînțelegere. La numai câteva săptămâni de la sosirea mea, într-o duminică, în timpul meu liber, un tânăr m-a oprit pe stradă și mi-a dat o broșură. Automat am pus-o în buzunar. Nu aveam nici bani, nici prieteni și obișnuiam să mă plimb pe strada Caracciolo, să mă bucur de priveliștea

mării sau să stau pe o bancă, în parc și să mă uit la mamele și copiii care se jucau. Odată, unul dintre ei s-a apropiat și mi-a oferit ciocolată. Eram atât de mic de statură, încât crezuse că sunt un băiețel îmbrăcat în haine de soldat. M-am simțit umilit, dar ciocolata a fost delicioasă.

Când m-am întors la colegiu, ofițerul de gardă m-a întrebat ce ascund în buzunar. Uitasem complet de broșură: era un pamflet anarhist. Enervat la culme, ofițerul m-a trimis la carceră: introduceam pe furiș material subversiv în colegiu. Nu mai auzisem de anarhism până atunci. Astfel mi-am câștigat, fără vreun merit, reputația de a fi mai rău decât fratele meu, care, stupefiat, m-a felicitat. Nu își imaginase că aveam asemenea aptitudini.

Din acea zi lucrurile au mers din rău în mai rău. Cea mai mică neglijență era considerată de ofițeri o dovadă de obraznicie sau respingere a valorilor școlii. I-a înfuriat că mi-am smuls de pe uniformă semnul distinctiv pe care trebuia să-l port ca orfan de război. Tradiția pretindea ca orfanii de război să fie lăsați în pace de anziani. Nu voiam să am parte de un astfel de privilegiu. Dar gestul meu a fost interpretat ca și cum mi-ar fi fost rușine că tatăl meu murise pentru patrie. Eram muștrat fără încetare, adesea sfârșeam în carceră, uneori complet izolat.

Mi-am construit o lume a mea, ignorând regulile celei exterioare. Nu mă trezeam când se dădea deșteptarea, întârziem mereu, dormeam în clasă în timpul lecțiilor, nu îmi lustruiam pantofii, îmi purtam boneta neregulamentară, pretindeam că sunt bolnav când erau marșuri și exerciții militare, pălăvrăgeam când trebuia să studiem în liniște absolută. Ploua cu pedepse peste mine una după alta și rămâneam închis în colegiu în fiecare duminică

și joi, când era permis să ieșim în oraș. În trei ani am părăsit incinta școlii de zece ori, în zilele când era serbat sfântul ocrotitor sau în cele de sărbătoare națională. Am primit o „muștrare solemnă” în fața întregului regiment înarmat. Colonelul a dat citire listei fără-delegilor mele care impuneau expulzarea din colegiu. Capelanul a intervenit pentru mine, eram unul dintre cei puțini care slujeau liturghia, mai mult, eram orfan de război și familia mea se zbătea în greutăți financiare. Și profesorii mi-au luat apărarea, mulțumiți de rezultatele mele școlare. Printre gratiile celulei de izolare, de la ultimul etaj, golful din Napoli mă îmbia să evaderez. La orizont, un nor pufos, azuriu licărea – insula Capri. Mă refugiam în mine însumi și străbăteam țări lipsite de hotar sau vamă.

Nu mă simțeam un rebel, nu aveam nimic împotriva colegiului militar și, în ceea ce mă privea, totul putea continua așa cum era. Nici că-mi păsa. Eu eram cel care luase decizia de a veni aici și intenționeam să rămân să-mi duc studiile la bun sfârșit. De-asta mi-am dat atâta silință în ultimele două luni ale anului școlar: nu voiam să risc repetenția. Trăiam în acea lume, dar nu râvneam să îi aparțin. Când am început școala, mă gândeam că voi ajunge pilot militar. Dar n-am putut din cauza miopiei. Așa că am plănuisit să merg la academia militară din Modena. Ernesto mi-a spulberat avântul: Italia pierduse războiul, nu mai deținea colonii, nu se întrevedea niciun conflict – așadar, nu exista nicio posibilitate de a vizita țări exotice sau de a-ți face o carieră rapidă. Voiam oare să devin un ofițer care să îi instruiască pe recruți cum să mărșăluiește într-o cazarmă de provincie?

La Nunziatella mi-am dezvoltat capacitatea de a fi printre ceilalți, interacționând cu ei, și, în același timp, de a-mi afla refugiu

într-o lume a mea. Chiar și când petreceam lungi perioade în celulă, singurătatea se transforma într-o stare de libertate euforică. Trăiam în două realități distincte, respectând simultan regulile fiecăreia dintre ele: viața evenimentelor cotidiene și cea a unei realități interioare, făurite din vise și fantezii. Mult mai târziu, am re trăit această dublă condiție în situații foarte diferite: ca emigrant și marinăr, în timpul anilor petrecuți cu Grotowski în Polonia, când eram la conducerea lui Odin Teatret.

Am învățat să tratez viața militară ca pe o ficțiune. Mi-a fost utilă, ca regizor, când îmi imaginam munca în termeni de campanie, strategie, război de gherilă și ocupare de teritorii. Am creat un spectacol de stradă, Anabasis, în care actorii, ca un pluton de soldați pierduți într-un teritoriu inamic, înaintau cu steaguri și fanfară pentru a lua în stăpânire un oraș. Își ocupau pozițiile pe acoperișuri și în balcoane, se adunau în formație compactă, avansau cu precauție, brusc se dispersau, adăpostindu-se sub porțile de intrare ale clădirilor, în spatele monumentelor, în copaci, într-o fântână. Am nutrit iluzia că în cei trei ani de la Nunziatella mi-am dezvoltat reflexul de a gândi ca un general iscusit și de a mă comporta ca un locotenent impetuos.

După ce am plecat, nu m-am mai gândit la acel loc și nici nu m-am întors. Totuși, chiar și azi, revăd chipurile ațintite spre viitor ale unei perechi de prieteni și pe cel al fratelui meu. Știu. Colegiul militar m-a învățat să trăiesc în singurătate, în interiorul unui grup. Trei ani m-a antrenat în arta așteptării. A fost prima mea experiență a exilului. Nu am uitat cuvintele gravate deasupra porții de la intrare: pregătire pentru viață și arme.

Momentul adevărului

Metoda mea a fost o practică artizanală, îmbibată de *superstiții* riguroase, ținute în viață de un ambiant de lucru, Odin Teatret.

În jargonul nostru, materialele scenice erau, toate, elementele propuse de actor: secvențe de acțiuni fizice și vocale, texte, cântece, costume, obiecte.

Cu timpul, actorii mei au învățat să creeze în mod autonom materialele personale, să le protejeze și să le mențină în viață. Această capacitate era măsura independenței lor creatoare: propria lor dramaturgie a actorului. În același timp, garanta posibilitatea fiecărui actor de a vorbi la persoana întâi în spectacol, cu o prezență individualizată și netransferabilă.

Era aproape imposibil pentru un actor să își asume materiale inventate de un coleg sau impuse de regizor fără să le transforme radical. Când un actor abandona repetițiile sau un spectacol, dispăreau și materialele sale. Dacă îl înlocuia un nou actor, acesta trebuia să își creeze propriile materiale scenice, care modificau cursul repetițiilor sau compoziția spectacolului deja terminat.

Materialele scenice nu erau un punct de sosire al unei interpretări, nici nu implementau o idee sau un obiectiv stabilit anterior de autor, regizor sau actor. Erau imboldul inițial pentru a pune în mișcare dramaturgia mea ca regizor: un amestec de fragmente și scene mai mult sau mai puțin lipsite de legătură, evidente sau enigmatice, pe care trebuia să le elaborez și orchestrez într-un organism viu, care comunica.

Din momentul în care actorii își asumau propriile improvizații, începea improvizația mea ca regizor. De obicei, nu îi întrebam pe actorii mei despre intențiile sau motivațiile lor. S-a întâmplat arareori, la începutul uceniciei, pentru a-i face conștienți de tendința lor de a gândi în general și pentru a indica diferența dintre intenție și lipsa preciziei în execuția acesteia. Nu am făcut niciodată aluzie la subpartitura lor, nici nu am intervenit în ea. Consideram subpartitura o realitate intimă, dificil de formulat și aparținându-i exclusiv actorului. Expunerea subpartiturii mi-ar fi blocat asociațiile și ar fi sufocat potențialitatea sibilină a materialelor care alimentau motorul improvizației mele.

Întâlnirea mea personală cu actorul avea loc prin intermediul improvizațiilor sale fixate: materiale, partituri. Pentru mine, încă nu reverberau înțelesuri clare. Le experimentam ca stimuli: acțiuni, impulsuri, desene dinamice repetabile, care stârneau asociații disparate. Împletirea simultană și concatenarea micro-reacțiilor, a elanurilor, nemișcării și impetuoșității constituiau flora organică a materialelor. Îmi apăreau ca o recoltă de semnale, simptome evidente sau absconse, informații aluzive care trebuiau protejate pentru a fi ulterior introduse în acel nivel al muncii în care elaboram interacțiuni, legături, mănunchiuri de semnificații, corespondențe, asociații: dramaturgia narativă.

Întâlnirea cu actorul, pentru mine, era momentul adevărului. Cine face teatru știe că există astfel de momente.

În mână aveam foarfeca și un ac, așa cum îmi cerea datoria, dar tăiam și coseam piele și carne de om. Trebuia să știu cu exactitate unde să înfig acul și pe unde să trec ața, unde să leg și unde

să tai, unde să cos fragmente sfâșiate sau să transplantez organe care proveneau din corpuri străine. În mâinile mele, materia vie asupra căreia operam se modifica, riscând să sângereze și să își disipeze încărcătura vitală.

În momentul adevărului, când interpolam, deformam și amalgamam, actorul risca să își piardă rădăcinile vii ale improvizațiilor și ale materialelor sale, să le vadă decolorate în opinii și rațiuni, să se simtă expropriat și să rămână fără nimic. Sau putea simți cum cresc alte rădăcini și noi aripi, grefate de o succesiune de operații rezultate din intervențiile constante ale regizorului și din interacțiunile cu ceilalți actori.

Observam angajamentul actorilor mei, care erau pe deplin loiali alegerilor mele. Și, chiar dacă nu le înțelegeau, se concentrau să le realizeze. Era încredere, siguranță afectivă, poate și dorința de a împărtăși o cale care îi mai călăuzise până atunci spre un orizont neașteptat. Știau că sunt un chirurg expert în tehnici și diferite moduri de operare. Dar în momentul crucial al operației, atât actorii, cât și eu însumi eram conștienți că știința mea nu garanta un rezultat.

De obicei, improvizația mea regizorală pornea de la o secvență de materiale a unui singur actor. Sugeram variații, accelerații și ralantiuri, modificam direcțiile în spațiu, modelam (reducând sau amplificând) volumul acțiunilor, răsturnam ordinea în interiorul secvenței și eliminam fragmente: începutul putea deveni sfârșitul și o porțiune centrală, începutul. Nu mă preocupam de semnificații. Voiam doar să pun la punct un dans al stimulilor senzoriali, care acționau asupra sistemului meu nervos. Numeam acest proces *elaborarea* sau *distilarea* partiturii.

Continuam să perfecționez dramaturgia organică, grefând sau extrăgând din ea primele elemente ale acelei nebuloase de asociații și semnificații care se refereau la *surse* – teme, texte sau personaje, ceea ce am numit *nivelul de organizare a dramaturgiei narrative*.

Ochii mei încetau să fie detașați și scrutau actorul, care, treptat și laborios, fixa și încorpora improvizația – un proces care putea dura câteva zile. Analizam și evaluam fiecare acțiune, fiecare tensiune și postură. Curățam materialele de superfluu (în loc de zece pași, rețineam doar trei), de redundanță (gesturi care se repetau sau mișcări care, în ochii mei, nu erau acțiuni reale), de tendința spre „obezitate” (tăiam o parte din acțiune, astfel încât să fie percepută, chiar dacă nu era executată în întregime). Protejam, în materiale, natura dansului nedomesticită de un înțeles evident, caracterul ușor bizar, ezitățile și contra-impulsurile. Fiecare traiectorie a privirii, fiecare torsiune a trunchiului, un gest introvertit sau extravertit, o deplasare a echilibrului sau minima absență a mișcării trebuiau să *îmi convingă simțurile*, să fie acceptate de sistemul meu nervos. Dacă simțul meu chinestezic nu se lăsa persuadat, persistam să elaborez zi de zi, să propun modificări, chiar tăieturi radicale. De exemplu, eliminarea aproape în întregime a secvenței.

Această primă intervenție era premisa pentru o cascadă de schimbări ulterioare. Reluam secvența *peripețiilor* organice pe care o elaborasem: o succesiune detaliată de evenimente dinamice. Era dramaturgie organică, prezență pură, concentrat de *bios*, de viață scenică. O consideram ADN-ul din care să dezvolt sau să extrag înțelesuri și aluzii pe baza interacțiunilor cu

ADN-ul scenic al celorlalți actori, cu textul rostit, cu un obiect sau o melodie. Secvența își pierduse imediatetea improvizației și puteam sesiza efortul actorului de a se supune succesiunii înstrăinate a propriilor sale acțiuni, pe care învățase să o repete la rece.

Repetam secvența de mai multe ori pe zi, rectificând și cizelând. Remarcam cum actorul încetul cu încetul o asimila, parcurgând-o și încorporând modificările mele, o reînnoia chiar la viața secretă a subpartiturii sale. Poate o reînnoia, poate o altera. Pe tema asta, pot spune doar ce am constatat: în momentul spectacolului, toți actorii mei erau în stare „să se lumineze”, să recreeze simbioza dintre subpartitură și partitură. Depindea, cu siguranță, de un *imprinting* artizanal, consecință a uceniciei și cerințelor ambientului de muncă, a experienței și motivațiilor personale.

Mă aflu în fața unor diferite partituri care pluteau în același cadru spațial. Fiecare actor avea propria sa *linie organică* (intenții, tensiuni, ritmuri, accelerații și pauze), care nu avea nicio relație cu linia organică a celorlalți actori, *în afară de a fi contiguă, adică executată în același spațiu*.

Această contiguitate era fundamentală în tipul de explorare care exploatează *serendipitatea* (tehnica de a găsi ceea ce nu se caută). Așa cum erau constrângerile pe care mi le impusem anterior și care ne obligau să luptăm cu dificultăți *obiective*. De pildă, în *Evanghelia după Oxyrhincus* spațiul scenic era redus la o pasarelă lată de un metru și jumătate și lungă de doisprezece metri; în *Mythos* podeaua era acoperită cu pietriș pe care actorii trebuiau să calce pe tocuri înalte și în tăcere absolută sau folosind o voce bazată pe armonice; în *Mari orașe sub*

lună actorii trebuiau să rămână așezați pe parcursul întregului spectacol, ridicându-se doar pentru scurt timp.

Era normal ca această contiguitate a unor materiale contradictorii să dezlănțuie o redundanță senzorială și o incoerență care iritau și nedumereau. În timpul repetițiilor, arareori prima mea tentativă de a construi la întâmplare o relație oferea soluții interesante. Descoperirea grație *serendipității* izvoara din stăruință, din elaborarea cu răbdare a unei secvențe întregi sau a unui detaliu, din acuratețea șlefuirii nuanțelor formale și ritmice, din redarea unor acțiuni mai introvertit sau extravertit, din introducerea unui nou element: un obiect scenic, un costum, tăcere absolută, o melodie, o lumină orbitoare sau estompată.

Repet: în această fază a muncii, tensiunile și ritmurile pe care le selecționam, acțiunile și reacțiile, rețeaua densă de relații sau absența acestora nu se refereau la un principiu al cauzei și efectului psihologic sau la justificările narrative. Partea nonconceptuală a creierului meu era cea care decidea. Aveam senzația că alegeam aceste dialoguri dinamice ca proiecție a identității mele animale, care dansa cu actorii pentru a le acorda sistemul nervos al spectacolului.

Odată stabilit nivelul dramaturgiei organice, venea momentul construirii nivelului dramaturgiei narrative. Îl numeam *nivelul relațiilor*.

Nivelul dramaturgiei organice implica această confuzie a materialelor contigue. Porneam dinspre ea pentru a pune în relație partiturile a doi actori și făceam un montaj. Urmam criteriul unui dialog dinamic: acțiune-reacție. Un actor *executa* o acțiune din partitura sa și partenerul *răspundea* cu una sau mai multe

din acțiunile sale. Acțiunea unui actor provoca reacția imediată a partenerului sau partenerilor (spațiul e solid). *Sincronizarea* acțiunilor-reacțiilor era decisivă pentru a dobândi un *efect de organicitate* grație căruia vedeam apariția primelor legături ritmice, asociative și narrative.

Montajul acțiunilor celor două partituri era structurat într-o scenă pe care continuam să o modific, respectând criteriile de impact senzorial, dar concentrându-mă asupra asociațiilor, imaginilor și impresiilor raportate la un episod din *sursele* spectacolului – texte, personaje, teme. În pofida dorinței mele de a ajunge rapid la un rezultat, căutam să fiu răbdător în stabilirea, pas cu pas, a legăturilor și punctelor de întâlnire. Actorii aveau nevoie de timp pentru a absorbi numeroasele schimbări care proveneau din continua mea elaborare. Nu mă descurajam, chiar dacă aveam senzația că mă blochez. Munca asupra unei singure scene putea dura zile, săptămâni, uneori luni.

Șlefuiam și schimbam detalii și ritmuri, pândind ce ar fi putut să îmi spună sau pentru a le adapta la un episod narativ. Actorul își executa partitura într-un spațiu mai mare sau mai restrâns; dacă inițial o executa în picioare și cu fața spre mine, trebuia apoi să o realizeze stând pe un scaun și cu spatele întors. Ajustând partitura la noua cerință, atenția mea era concentrată asupra preciziei actorului în „traducerea” fiecărei acțiuni, a capacității sale de a găsi echivalente dinamice. Care era echivalentul lui a sta în vârful picioarelor pentru a vedea o pasăre în depărtare, la stânga, când partitura trebuia executată așezat pe un scaun și citind un ziar? Această ajustare (traducere prin echivalente) era o adevărată improvizație în care actorul trebuia să

respecte cât mai mult posibil impulsurile acțiunilor inițiale, chiar dacă ele erau acum efectuate în cu totul alte condiții.

Acest procedeu avea o finalitate dublă: era un factor determinant în a *înstrăina acțiunea* și obliga actorul la a *nega acțiunea în timp ce o executa*. Acțiunea era adaptată la o nouă situație recunoscutibilă și, totuși, posedea ceva insolit. Spectatorul vedea o persoană care stătea cufundată în lectură, dar tensiunile care animau această poziție nu corespundeau într-unu totul ideii de a sta așezat și a citi un ziar, ci unei alte *acțiuni reale*: să te ridici pe vârfuri ca să te uiți la stânga, chiar dacă aveai ochii îndreptați spre ziar. Ritmul ochilor deplasându-se de-a lungul rândurilor tipărite și peste paginile întoarse erau echivalentul ritmului și acțiunii de a urmări zborul păsării. Actorul reușea astfel, în mod practic, *să nega o acțiune în timp ce o executa*: cel mai bun antidot împotriva ilustrației, emfazei sau a vacuității unei acțiuni.

Astfel, chiar cea mai simplă acțiune conținea un miez dramatic, o prezență a forțelor antagonice. În exemplul descris, drama era la nivelul tensiunilor organice: impulsuri divergente (a urmări zborul păsării și, simultan, a citi ziarul). Aceste tensiuni contrastante, totuși, acționau asupra sistemului nervos și a percepției spectatorului, cauzând o minusculă impresie insolită care *dădea viață acțiunii actorului* și nu îngăduia să fie obiectul unei mecanice priviri grăbite a spectatorului.

Dramaturgia mea narativă voiam, în realitate, s-o numesc *dramaturgie asociativă sau aluzivă*. Era un fel de a-mi povesti mie însumi care se derula în zigzag, sălta înainte și înapoi în timp, căptușit cu paranteze, similar circulației gândurilor noastre sau dialogului cu o persoană intimă. Eram înclinat spre

metafore și paradoxuri: *cangaceiros*, inșii în afara legii din Brazilia, erau profeții Noului Mesia; o grădină zen era imaginea comunismului. Mă lăsam tentat de sinecdocă: grămezi de mâini din lemn erau mormane de cadavre. Nu zăboveam îndelung atașat de expunerea unui text sau a unei teme. Îmi plăcea să cultiv altele noi, provenite din varii *surse* simultane, într-o junglă a evenimentelor și ritmurilor care se negau reciproc.

Toate aceste eforturi nu ținteau să facă spectacolul dificil sau de nepătruns. Eram îmboldit de necesitatea de a scufunda narațiunea într-un râu de stimuli senzoriali, urmând un parcurs care facilita înțelegerea, dezorientând-o în același timp. Din punct de vedere tehnic, munca asupra dramaturgiei narative consta în orchestrarea dramaturgiei organice a actorilor – partiturile lor – într-o structură de *sats*, impulsuri și contraimpulsuri care iradiau aluzii, înțelesuri evidente, asociații și oximoroane. Viitorul spectator ar fi perceput spectacolul: ca o configurație compactă și evazivă de dinamism și descrieri, acțiuni și reacții, cauze și efecte, senzații și informații, adesea o evadare din logica explicită.

Luni în șir rămâneam atent ca să scrutez materialele actorilor, supunându-le mereu la noi combinații, gradații, nuanțe pentru a afla soluții interpretative și descoperi posibilități nebănuite. Cunoșteam la perfecție materialele, le parcurgeam în minte și repetam impulsurile lor înlăuntrul meu, în căutarea unor noi corespondențe și perspective. Noaptea, în pat, rumeam în teatrul meu mental structura secvențelor montate. Începeau să se reveleze fațetele spectacolului în devenire. Lăsam să se deruleze această structură în cadențe diferite, o demontam

și remontam într-o altă succesiune, poposeam asupra unei scene, o manipulam și o fracționam. Uneori, zbuciumul aces-tui proces mental îmi agita corpul și mă ținea treaz. Încercam să mă controlez, ca să nu o trezesc pe soția mea. Era un mo-ment de exaltare și încărcat de mister. Intuiam, uimit, sfârșitul iminent al muncii care luni în șir păruse zadarnică. Acțiunile, celule separate, se uneau și formau țesuturi, organe, sisteme, un organism viu, care gândea cu o voință autonomă și șoptea întâmplări diferite de cele pe care mi le propusesem.

În faza finală a repetițiilor mereu am simțit o senzație de-concertantă. Era spectacolul care mă lua de mână, o creatură care urma propriile sale rațiuni, impunea alegeri dureroase, indica drumul, pretinzând renegarea unor scene și situații de care eram îndrăgostit. Tihna și solitudinea mă înveleau. Spec-tacolul nu îmi mai aparținea, era în mâinile actorului, ale alter ego-ului meu, care pornea pe mare către un continent inacce-sibil mie. De aceea am fost mereu riguros: pentru a consimți la această separare – începutul unei noi explorări. Pretindeam ca fiecare actor să escaladeze al său Annapurna, să meargă până la limitele capacităților sale și să rezolve sarcina specifică mește-șugului său: a recrea în fiecare zi, la ora stabilită, o partitură de viață, pe care noi toți, actori și spectatori, să o executăm.

AL DOILEA INTERMEZZO

Cele patru puncte cardinale
sunt trei:
nordul și sudul.

VICENTE HUIDOBRO

REFLECȚIILE REGIZORULUI ȘI CE SPUN ACTORII

Improvizăm inspirându-mă din dramaturgia organică a actorilor mei. De aceea vorbesc despre improvizația regizorului. Actorii erau, însă, cei care *știau cum* mă comportam în timpul lucrului. I-am rugat pe câțiva dintre ei, care muncesc la Odin Teatret de peste treizeci de ani, să povestească despre asta. Nu m-am putut abține să nu intercalez, printre descrierile și comentariile lor, reflecțiile mele pentru a ilustra maniera în care aceeași situație este trăită și interpretată de regizor și de actor.

Else Marie Laukvik¹

Încă din prima zi în Oslo, înainte de a intra în sala de lucru, am înțeles că trebuia să ne lăsăm viața personală afară. Pentru a ne proteja munca – și pe cea a colegilor –, Eugenio nu permitea

¹ Norvegiană, fondatoare a Odin Teatret din Oslo în 1964, încă lucrează împreună cu noi (2009).

niciun comentariu, nici cea mai mică reacție, nici măcar un surâs. Asta era valabil chiar și în afara teatrului.

Voia să tratăm cu respect obiectele scenice și costumele. Spunea: „Dacă descoperiți sufletul obiectului, acesta își dezvoltă o viață autonomă în spectacol și se comportă cu voi în același fel în care voi v-ați comportat cu el“.

Folosea adesea cuvântul „extensiune“. Nu numai costumele și obiectele erau o extensie a corpului, ci și vocea. Ne cerea să ne proiectăm vocea de jur împrejurul nostru în spațiu.

În primii șase sau șapte ani, era doar Barba și ni se adresa cu „dumneavoastră“. Suna straniu în urechile noastre, era probabil un obicei polonez. Am luat-o ca pe o formă de respect față de noi.

Iben Nagel Rasmussen¹

Repetăm *Ferai* (1968), scena funeraliilor regelui Frode Frødegod. Cadavrul regelui, reprezentat prin mantia sa, zace pe podea. Capul este un ou mare, din lemn vopsit în alb. Țăranii se jeluiesc în jurul „cadavrului“. Fiecare, în suferința sa, își dorește să fie cât mai aproape de monarh.

Cinci actori sunt țăranii și fiecare execută o improvizație pentru această scenă. Tema pe care am primit-o nu are nimic de-a face cu un rege sau cu o înmormântare. Titlul este „arborii spaimei“.

¹ Daneză, a ajuns la Odin Teatret în 1966 și lucrează încă împreună cu noi (2009).

Executăm improvizația individual și pe urmă o fixăm până în cel mai mic amănunt. În timp ce fiecare dintre noi improvizează, ceilalți actori notează acțiunile una după alta și cu toții ajută la reconstruirea succesiunii, a ritmurilor, tensiunilor și direcțiilor în spațiu. Repetăm această reconstrucție de multe ori.

Tu ne ceri să executăm partitura astfel obținută, adresându-ne cadavrului/mantieii regelui de pe podea. Încercăm pe rând. Durează câteva zile să ne fixăm noile partituri. Atunci ne dai sarcina de a executa acțiunile nu numai în relație cu mantia/ cadavrul, dar luându-i în considerare și pe ceilalți actori.

Repeți cu doi actori și fixezi rezultatul. Apoi adaugi un al treilea actor, al patrulea, în final, suntem toți cinci. Fiecare acțiune a unui actor stârnește reacția celuilalt. Scena se transformă într-un dans de reacții și corespunde cu exactitate contextului inițial: durerea țăranilor care se strâng în jurul regelui lor. Se înfruntă unul pe altul, îmbrățișează oul mare din lemn/capul, se năpustesc asupra mantiei, dar fără să se atingă vreodată.

Tema „arborii spaimei“, cu imaginile personale pe care le-a dezlănțuit, nu corespunde cu ceea ce văd spectatorii, ci cu felul în care ne ghidează pe noi actorii.

Else Marie Laukvik

Nu eram singura care se simțea paralizată în timpul repetițiilor la *Ferai*. Poate luam prea *ad litteram* indicațiile regizorului sau nu ne stimulau. Multe dintre temele de improvizație proveneau din Biblie.

În jurnalul meu este scris: „Rugul aprins este stins”. Juha¹, care trebuie să improvizeze pe această temă, rămâne nemișcat mult timp.

Eugenio: „E bine să gândești, dar fă-o cu tot corpul. Patru, cinci minute de pregătire psihică și apoi sari în apă. Asociațiile vor veni de la sine. Nu te opri ca să gândești.”

Juha e tot nemișcat.

Eugenio: „Juha, care e problema?”

Juha: „Nu știu ce să fac.”

Eugenio: „Dacă actorul nu știe, cine altcineva poate să știe?”

Comentariul regizorului

Feraî era primul spectacol al lui Juha la Odin Teatret, după numai câteva luni de antrenament. Dar exercițiile nu sunt suficiente ca să fii pregătit pentru structura dramaturgică densă a unui spectacol. Să insufli viață unui personaj presupune cu totul alte moduri de a-ți folosi sistemul corp-minte. Este necesar să gândești și să transformi propriile procese mentale – gânduri, senzații și emoții – în acțiuni care pot fi controlate, cizelate și relaționate cu cele ale celorlalți actori. Și mai ales repetate cu aceeași calitate a vieții. Experiențele teatrale anterioare ale lui Juha cu siguranță nu îl pregătiseră pentru modul meu de a lucra. Eu însumi, ca regizor, nu aveam suficientă experiență. Intuiam

¹ Juha Hakkanen, finlandez, a muncit la Odin Teatret, în perioada 1967-1970.

că tema improvizației „rugul aprins este stins” lăsa o mare libertate. Dar, dacă actorul – atunci ca și acum – tratează o asemenea temă ad litteram, întâmpină dificultăți la decolare. Implozia temei de improvizat și transformarea ei într-un roi de asociații care îndeamnă la acțiune sunt consecința unei ucenicii și a unui anume proces mental. Cine este rugul care arde? Vocea lui Dumnezeu? Câte forme are Dumnezeu? Cum sunt ele? Are fiecare formă proprie sa voce? Cum ard aceste voci diferite? Împotriva cui? De ce este stins rugul? Cum arăți diversele faze ale stingerii lui Dumnezeu (rugului)? Ce se întâmplă când vocea lui Dumnezeu piere? Mor animalele? Care? Cum mor? Ce este de făcut? Să dăm din nou foc rugului? Sau să ne sinucidem, urmând exemplul lui Șatov, personajul lui Dostoievski din *Demonii*? Să izbucnim într-un cântec de durere? Sau să ne aruncăm într-un dans al fericirii fiindcă suntem eliberați de privirea Sa și de poruncile Sale?

Dar rugul poate fi și ultimul pomuleț al unui țăran sărac andaluz: un incendiu i-a distrus fărâma de pământ. Țăranul adună cu grijă cenușa încă fierbinte, o amestecă apoi cu o mână de pământ, toarnă grămăjoara într-o sticlă goală, pe care o duce cu el la bordul unui galion, dincolo de mare, unde a auzit că este pământ cu nemiluita, care așteaptă să fie cultivat.

Juha era finlandez și se exprima cu dificultate în suedeză. Eu vorbeam norvegiană și trăiam printre danezi. Trebuie să îi fi fost greu să înțeleagă ce îi spuneam, jocurile de cuvinte și paradoxurile prin care încercam să stimulez gândurile/ acțiunile actorilor. În Feraî, actorii erau norvegieni, danezi, suedezi, finlandezi și italieni.

Torgeir Wethal¹

Odată ce improvizațiile actorilor sunt fixate, improvizația ta de regizor trece prin trei faze. În prima, pare că ești ghidat de o nevoie dinamică și muzicală, tai și manipulezi materialele actorilor după criterii de gust și alegeri care observatorului îi rămân ascunse. În a doua fază, șlefuiiești acele materiale care conțin posibile asociații, chiar dacă ele nu se referă încă la ceva anume. În fine, în a treia fază, te concentrezi pe conectarea acestor materiale la un text sau o situație, încercând să stabilești sau să descoperi relații semnificative între acestea.

Adaptezi materialele dinamice și asociative la o scenă care se raportează la tema spectacolului, conferindu-le justificări, intenții și conținut. Acest proces te absoarbe total, dar în același timp încerci să i te opui.

Depinde de faza în care te afli, cât de mult ai muncit la spectacol, cât „ai înțeles“ din noul spectacol care își află forma. Această „înțelegere“ nu urmează un parcurs coerent. Unele situații îți sunt mai clare decât altele, unele scene abia le-ai schițat, în timp ce pe altele aproape că le-ai terminat.

În realitate, sari încontinuu înainte și înapoi între diferite modalități de lucru. Depinde în ce moment se află actorul în munca asupra personajului său și în ce etapă a evoluției sale artistice.

¹ Norvegian, fondator al Odin Teatret din Oslo în 1964, încă lucrează împreună cu noi (2009).

Iben Nagel Rasmussen

Repetăm în fiecare zi scena funeraliilor regelui, de o infinitate de ori, dar tu nu ești mulțumit. Îți ceri unei actrițe să explice fiecare acțiune pe care o face. „Acest gest vrea să spună că-i dăruiesc flori tatălui meu“, răspunde într-un suspin și cu buza de jos tremurând. Ce bine că nu sunt eu, îmi zic, în timp ce colega mea izbucnește în plâns.

Îmi vine rândul în ziua următoare: trebuie să povestesc ce fac cu fiecare acțiune. Și eu încep să plâng. Rațiunile invizibile și secrete urmează a fi expuse în văzul tuturor. Unele acțiuni sunt corectate și redată mai concret. A fost pentru prima și ultima oară, de când sunt la Odin Teatret, când m-ai întrebat ce se află în spatele uneia dintre improvizațiile mele.

Durerea, care era pivotul scenei, nu se prelinge din acțiuni, ci este exprimată prin voce într-un psalm în germană, *Gott, befrei uns von der angst* (Doamne, eliberează-ne de spaimă), care se înalță vehement și dezolator.

E pentru prima oară când câteva improvizații sunt corelate într-un tot atât de complicat. Înțeleg imediat acest procedeu și sunt entuziasmată. Am senzația că această formă de montaj deschide posibilități întru totul noi: un ritm care e al nostru, o altă cale de a crea înțelesuri.

Îmi aduc aminte cum jucam volei la școală. Odată, adversarul a trimis mingea înapoi și eu m-am aplecat. Aș fi putut s-o lovesc, dar mi-am dat seama că persoana din spatele meu era poziționată mai bine decât mine și avea posibilități mai mari. Am simțit atunci și simt și azi o bucurie inexprimabilă și mândrie: jocul

are o viață a sa, eu fac tot ce pot, dau maximum. Uneori acest maximum constă în a ceda și a lăsa pe altul să ducă jocul mai departe.

Else Marie Laukvik

Scena finală din *Ferai*, în care regina se sinucide, s-a născut dintr-o singură improvizație. Îmi amintesc că era foarte lungă, o jumătate de oră sau mai mult. Doar Eugenio era prezent. Nu aș fi reușit niciodată să fac o improvizație similară în prezența colegilor. În absența privirii lor, mă simțeam liberă și îndrăzneată. Dacă făceam ceva stupid, eram singura care știa și, astfel, frontierele spațiului interior și exterior s-au extins. La urma urmei, e o chestiune de înțelegere personală a lucrurilor și de a nu ține seama prea mult de așteptările regizorului.

Tema improvizației era: „Te contempli în timp ce zaci. Ești moartă și devii una cu trupul tău“.

A fost pentru mine o experiență extracorporală, m-am observat pe mine însămi de sus. Era dureros și de aceea începutul era plin de tristețe. Dialogam cu corpul meu lipsit de viață și cu trecutul lui. Îmi amintesc mai ales cum mă jucam cu una dintre mânecile largi ale costumului meu ca și cum ar fi fost o vioară. Apoi, deveneam una cu trupul meu: sufletul îmi pătrundea în corp cu un țipăt, nu de viață, ci de moarte, succesiunea era inversată. La sfârșit mă trezeam la o nouă viață.

Eugenio m-a ajutat să reconstruiesc improvizația pe baza notițelor pe care le-a luat și a condensat-o într-o scenă de zece minute. Nu am întâmpinat nicio dificultate: asociațiile și

imaginile mi-au reapărut clare și precise. Știam deja pe de rost textul lui Peter Seeberg, care a fost suprapus acțiunilor.

Există o stare de pre-improvizație ale cărei condiții fundamentale sunt tăcerea și concentrarea din sală. Eugenio le favorizează prin modul său de a încredința cu voce șoptită tema unei improvizații.

Roberta Carreri¹

În aprilie 1974 am ajuns la Odin Teatret. Era șapte dimineața când am intrat pentru prima oară în sala albă. Eugenio și actorii stăteau așezați în tăcere într-o parte a încăperii. Eugenio i-a făcut semn unuia dintre ei să se apropie. I-a murmurat ceva la ureche. Actorul s-a îndreptat spre centrul sălii și a rămas nemișcat câțva timp, apoi a început să se miște prin spațiu. Era ca și cum Eugenio i-ar fi șoptit un secret. Actorul reacționa la o realitate precisă, pe care nu o puteam vedea.

Unul după altul actorii s-au mișcat în spațiu. La sfârșit Eugenio m-a privit. M-am apropiat de el și am primit tema primei improvizații din viața mea: „Ești în grădina regelui. Ți-e teamă, dar ți se întinde o mână“.

Nu știam ce să fac, nu mai făcusem niciodată o improvizație, dar îmi erau proaspete în memorie imaginile cărora actorii le dăduseră viață. M-am gândit la o persoană: era lângă mine și

¹ Italiancă, a ajuns la Odin Teatret în 1974, încă lucrează împreună cu noi (2009).

i-am întins mâna. Am văzut-o clar și am simțit cum mă prinde de mână. Apoi a dispărut și eu eram din nou singură în spațiul alb și gol.

Aveam o singură certitudine: nu mă puteam opri. Am continuat să mă mișc prin spațiu și treptat corpul meu a decis încotro să se îndrepte, când să se oprească, cum să se așeze, de ce să alerge. Era un dans? Urmam încă tema lui Eugenio? Mi-era teamă și corpul mă ajuta să nu paraliziez de panică.

Nu am nici cea mai vagă idee cât a durat prima mea improvizație. Pierdusem simțul timpului.

Torgeir Wethal

Când nu știi încă în care scenă a spectacolului își va afla finalitatea materialul la care muncești sau când conținutul diferitelor scene nu a fost încă hotărât, cred că-ți urmezi, mai ales, propriile nevoi dinamice. Asta se întâmplă și când elaborezi improvizațiile unui singur actor, și când muncești cu doi sau mai mulți actori. Alegi acele părți ale improvizațiilor care te atrag (sau incită pentru că nu le înțelegi pe deplin) și le pui împreună, adesea într-o succesiune diferită. E ca și cum ai compune muzică.

Lași hazardul să conducă. Nu știi ce cauți. Nu cauți în funcție de o logică descriptivă, ci de una dinamică. Poate fi comparată cu un actor care pregătește un monolog al lui Hamlet într-o limbă pe care nu o înțelege. Ai alege fraze și pasaje care te conving prin expresivitatea lor sonoră sau care te izbesc prin intensitate sau o intonație care îți place. Ai insera fragmentele

selectate într-o succesiune care urmează o fluctuație muzicală dinamică, și nu logica textului.

Ulterior subdivizezi montajul și acțiunile unui actor devin elementele unui dialog fizic, cu un alt actor a cărui improvizație a fost elaborată în mod similar. Și acest actor se exprimă într-o limbă pe care nu o înțelege.

Dialogul acțiunilor a doi sau mai mulți actori nu conține o dezvoltare narativă. Poate să includă fragmente care trezesc asociații clare, fără ca între ele să existe cu necesitate un raport. Doar ai montat o succesiune a ceea ce numești „acțiuni reale“.

Roberta Carreri

Într-una din primele repetiții la *Cenușa lui Brecht* (1979), Eugenio ne aduce aminte că un spectacol are cel puțin trei tipuri de logică:

- logica energiei (flux organic)
- logica actorului (propriile fantasme)
- logica teatrală (spectatorii)

Conchide: „Conceptele, noțiunile și simbolurile strălucesc câteva clipe doar, apoi pâlesc fiindcă nu emană viață. Numai voi, actorii, puteți aduce suflare vitală unui spectacol. Numai temperatura voastră poate coace «prăjitura» pe care regizorul a plămădit-o“.

Francis¹ arată o propunere pentru intrarea și discursul lui Arturo Ui.

Eugenio: „Scena trebuie să emane sentimentul de amenințare și pericol. Nu poți recurge la soluții exterioare. Trebuie să ai imagini precise, care să îți stârnească reacții. Ce asociații vrei să trezești?”

Francis, după o lungă tăcere: „E foarte dificil pentru mine să gândesc în acest mod”.

Eugenio: „Trebuie să gândești ca un actor, să acționezi mental asupra ta însuși într-un mod care să îți influențeze comportamentul. Să încercăm cu o improvizație: Moise în pragul Pământului Făgăduinței. Moise e conștient că niciodată nu va păși dincolo și, totuși, în ciuda regretului, a sentimentului nedreptății, a oboselii vârstei își arde toate energiile pentru a-și duce poporul mai departe”.

Improvizația lui Francis.

Eugenio: „Moise e crescut în fastul de la curtea Faraului și în rafinamentul culturii egiptene. Renunță la libertate, bunăstare și privilegii pentru a se uni cu cei pe care îi consideră tribul său, îndreptându-se spre Pământul Făgăduinței. Anii trec, rătăcind prin deșert. Urcă pe un munte pentru a cere ajutor și primește alte poveri: o piatră grea pe care sunt înscrise cele Zece Porunci. Scrutează orizontul: pe nisipurile și solul stâncos al deșertului Sinai dansează figuri din copilăria sa, femeia pe care a iubit-o și a părăsit-o, persoane dragi

¹ Francis Pardeilhan, american, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1976–1986.

din trecutul său. Propria naștere, prima noapte cu persoana iubită și propriul sfârșit: iată cele trei experiențe capitale din viața noastră”.

A doua improvizație a lui Francis.

Eugenio: „Văd problemele tale, și nu reacțiile tale. Totul se întâmplă în capul tău. Nu te strădui să fii original, încetează să mai gândești atât de mult. Niciun actor nu face improvizații originale. Caută acel simplu care e precis, asociațiile care te stimulează. Nu te lăsa influențat de propunerile mele. Du-te împotriva lor”.

A treia improvizație a lui Francis. O repetă de trei ori ca s-o fixeze. Eugenio îl sfătuiește să păstreze imaginile interioare și să uite formele exterioare.

Torgeir Wethal

Începi să improvizezi cu partiturile actorilor și să le aranjezi în spațiu. Improvizațiile tale diferă mult de cele ale actorilor, constituie primele schițe ale unei intrigi sau ale unui nucleu de conflicte. Folosești scenele însăilate pe post de cadre.

Te interesează să construiești un labirint. Aceste schițe ale unei intrigi se înfiripă uneori dintr-o sarcină pe care o dai și al cărei rezultat depinde de abilitatea actorului: ce se întâmplă, dacă voi toți începeți să umblați pe apă?

Roberta Carreri

Repetăm din nou scena lui Francis în întregul său context. Ulrik¹ cântă la acordeon, eu încep dialogul din scena mea cu Tage², ce are loc în același timp cu cea a lui Francis, în care Julia³ traduce în engleză textul lui Arturo Ui, rostit în germană. Pas cu pas, Eugenio inserează în scenă fragmente din improvizația lui Francis, integrându-le în text. Francis are dificultăți în repetarea improvizației și uită acțiunile de îndată ce începe să vorbească. Eugenio îl ghidează și îi compune mișcările, asta îl confuzionează pe Francis. Atunci Eugenio îl readuce la improvizația inițială, care este repetată de câteva ori. Francis schimbă în continuare ritmul. Atunci, Eugenio îi cere să socotească numărul acțiunilor segmentându-le în detalii. Francis face exact ce i se spune, dar ritmul scade și își pierde forța.

Eugenio: „Numai dacă reușești să menții *sats*-urile îți va fi posibil să exploatezi improvizația. Scena pălește pentru că nu sincronizezi acțiunea fizică și textul pe care îl spui“.

Francis repetă de mai multe ori. La final, Eugenio îi cere să revină la propunerea pe care a făcut-o cu trei zile în urmă.

¹ Ulrik Skeel, danez, a ajuns la Odin Teatret în 1969, încă lucrează împreună cu noi (2009).

² Tage Larsen, danez, a ajuns la Odin Teatret în 1972, încă lucrează împreună cu noi (2009).

³ Julia Varley, britanică, a ajuns la Odin Teatret în 1976, încă lucrează împreună cu noi (2009).

Pentru un actor, este deprimant să își vadă „creatura“ lepădată. Trei zile de muncă la aceeași scenă și suntem din nou în punctul de plecare.

Comentariul regizorului

De ce am renunțat? Motivul era simplu: nici în improvizația „la cald“ (cea liberă pe tema lui Moise), nici în cea „la rece“ (munca de compoziție condusă de mine) nu întrevedeam simptome ale organicității acțiunilor. Nu este adevărat că orice material al actorului este funcțional. Tai mult din materiale în timpul repetițiilor, tocmai pentru că nu funcționează la nivel organic. Pentru un actor, nu e ușor să înțeleagă acest lucru. Când un actor și-a asumat un asemenea mod de construire a personajelor și a spectacolelor prin intermediul acțiunilor fizice, crede că orice material poate fi elaborat. Dar actorilor tineri le lipsesc încă experiența și capacitatea de a genera și proteja viața interioară a partiturilor lor. Pentru cei mai experimentați, pe de altă parte, materialele sunt adesea cariate de manierisme și clișee personale care se împotrivesc oricărei tentative de a fi curățate.

Nici măcar astăzi nu pot să spun deschis unui actor împreună cu care am lucrat zeci de ani: uite, materialul tău nu oferă posibilitate de elaborare și, deci, de obținere a unui efect de organicitate asupra spectatorului.

Cu siguranță, ar înțelege de îndată la ce anume mă refer, dacă i-aș da să citească acest text din Vargass Llosa:

„Istoria povestită într-un roman poate fi incoerentă, însă limbajul din care e făurită trebuie să fie coerent pentru ca incoerența aceea să mimeze cu succes că e legitimă și că trăiește. Un exemplu ni-l oferă monologul lui Molly Bloom la sfârșitul romanului *Ulise (Ulysses)* de Joyce, un torent haotic de amintiri, senzații, gânduri, emoții, a cărui forță ce te vrăjește se datorează prozei aparent destrămate și frânte care îl enunță și care păstrează, sub exterioru-i dezlânat și anarhic, o riguroasă coerență, o conformație structurală ce ascultă de un model sau un sistem original de norme și de principii, de care scriitura monologului nu se îndepărtează nicidecum. Este oare aceasta o descriere exactă a unei conștiințe în mișcare? Nu. E o invenție literară atât de puternic convingătoare, încât nouă ni se pare că reproduce hoinăreala conștiinței lui Molly, când de fapt o inventează. Literatura este artificioasă pur, însă marea literatură reușește să mascheze datul acesta, pe când cea mediocră îl trâmbițează.”¹

Purul artificioasă al mării literaturi corespunde efectului de organicitate. Dacă acțiunile actorului nu dobândesc acest efect, sunt doar artificialitate greșoasă. Din nefericire, nu există criterii obiective pentru a măsura calitatea sau eficacitatea efectului organic în acțiunile scenice, actorul trebuie să aibă încredere în reacțiile regizorului. Un alt regizor ar putea considera viu ceea ce pentru mine este inert și viceversa.

¹ Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, traducere din lb. spaniolă de Mihai Cantuniar, Ed. Humanitas, București, 2010, pp. 35–42 (n. tr.).

Roberta Carreri

Repetiții la *Cenușa lui Brecht* (mai 1981). Eugenio continuă să lucreze cu Francis și Julia intrarea lui Arturo Ui și traducerea în engleză a textului spus în germană.

Eugenio către Julia: „Și tu, și Francis eliberați tensiunea înainte de a sfârși acțiunea. În mijlocul unei acțiuni, deja te pregătești pentru următoarea. Mentalul influențează fizicul. Dacă gândești, nu poți trăi în interiorul partiturii. Ritmul tău dă senzația că este accidental. Produce mișcări, nu acțiuni. Fiecare dintre posturile tale trebuie să aibă un sfârșit care este *sats*-ul, impulsul, pentru următoarea”.

Eugenio către Francis: „De îndată ce ți-am cerut să pui în relație acțiunile tale cu cele ale Robertei, ai început să le ilustrezi și să le etalezi logica exterioară. Înainte, în improvizația ta, îți aplecai genunchii într-un anumit fel și pe urmă o răsturnai pe Roberta; acum o răstorni pur și simplu. Spectatorul vede ceva ce este evident; oricum, ambiguitatea și strălucirea asociativă au dispărut”.

Eugenio o întreabă pe Julia care este acțiunea concretă pe care o face în timp ce cântă. Îi explică: „Și tu, și Francis trebuie să executați acțiuni fizice în timp ce cântați. Faceți acțiunile prin cântec”.

Repetăm scena. Eugenio către Julia: „Acțiunile tale cu geanta au o lentoare lipsită de nerv dramatic. Secretul constă în a nu revela fățiș ceea ce faci. Fă cu spatele. Dacă îți folosești numai mâinile și brațele, redai acțiunea într-un mod evident”.

Merită să fie menționat că *Cenușa lui Brecht* a fost primul spectacol al lui Francis și al Juliei la Odin Teatret. În timp ce creează un spectacol, Eugenio antrenează noi actori.

Comentariul regizorului

Repetițiile erau întotdeauna momentul în care îmi formam actorii. Îi supuneam unei avalanșe de obstacole pentru a le dezvolta reflexe condiționate: îndrăzneală fizică, gândire paradoxală și depășirea propriilor limite. Totul era posibil. Trebuia să fie gata să urmărească o pradă invizibilă și necunoscută, să se cunune cu propriile asociații și împreună cu acestea să nască apoi copii cu trei capete și unsprezece cozi, pe urmă să îi preschimbe în ploaie, inundând întreaga scenă cu stropi – acțiuni. Lucrul important era să tragi pe sfoară rațiunea și să gândești în acțiuni, să asimilezi abilitatea de a acumula densitate, de a secreta complexitate, de a așterne o rețea inextricabilă de stimuli senzoriali și asociații. Aici, era necesar să te supui forțelor instinctive anarhice și să te abandonezi rigorii principiilor tehnice, încorporate în timpul antrenamentului.

Nu întotdeauna îi îndemnam pe actori spre o soluție interesantă sau spre un detaliu necesar într-o scenă. Uneori voiam doar să le indic o cale de a gândi liber, sărind de la un subiect la altul, gonind după imagini și idei fugare, frământându-ne mintea pentru a ne împotrivi tendinței noastre contabilicești, care ne prinde în cursa reacțiilor evidente.

Se întâmpla adesea, în timpul acestui tip de zigzag, să descopăr un lucru neașteptat. Porneam în urmărirea lui, așteptând ca actorul involuntar să fie de partea mea în această schimbare bruscă de direcție. Stăruința mea subită asupra unei scene servea și unui alt scop: să induc în actor reflexul de a mă urma când mă rupeam de o scenă la care munciserăm neobosit și o luam pe urmele unui nou vânat. Sau când, incapabil de a găsi stimuli interesanți pentru actor și pentru mine însumi, mă îndreptam în direcția opusă celei pe care o explorasem până atunci.

Roberta Carreri

Și lucrul cu cei mai experimentați actori necesită timp. Eugenio pune la punct fiecare intonație a cuvintelor lui Torgeir ore în șir.

Îmi notez în jurnal: „Eugenio se concentrează pe cea mai mică acțiune și intonație ale lui Torgeir din poemul lui Brecht *Jetzt sminke Sie sich*. O dedicație lungă și obositoare a maestrului și elevului care-mi amintește de relația dintre bunic și nepot din filmul despre Kyogen pe care l-am văzut recent”.

Comentariul regizorului

Torgeir a înființat împreună cu mine Odin Teatret. Era mereu protagonistul masculin în spectacole; avea experiență, era inteligent și i-a introdus pe toți colegii săi în antrenamentul la

crearea căruia a contribuit. Prestigiul lui printre colegi și spectatori era indiscutabil. Dar, după zece ani, manierismele (clișee expresive) erau adversarii împotriva cărora și el, și eu căutam să luptăm împreună. Mai mult decât atât, era important din punct de vedere pedagogic ca tinerii să învețe, observând, cum un actor experimentat îndura aceeași rigoare la care erau ei supuși. Era important pentru noi toți, veterani și începători, să evidențiem cu regularitate, ca într-o ceremonie inițiativă, esențialitatea fiecărui detaliu.

Din Poveste despre dragoste și întuneric de Amos Oz:

„Lucrez ca un ceasornicar sau ca un argintar de modă veche: cu un ochi mijit, cu o lupă la celălalt, cu o pensetă fină între degete, cu bucăți de hârtie, nu fișe, așezate pe birou în fața mea, pe care am scris diferite cuvinte, verbe, adjective și adverbe, și bucăți de fraze dezmembrate, fragmente de expresii și descrieri și tot felul de încercări de combinații. Din când în când culeg cu grijă, cu penseta, una dintre aceste particule, aceste molecule de text, o ridic în lumină și o cercetez atent, o răsucesc în diferite direcții, mă întind în față și o frec sau o șlefuiesc, o ridic iar în lumină, iar o frec ușor, apoi mă aplec în față și o potrivesc în textura pânzei pe care o țes. Apoi, mă uit intens la ea din diferite unghiuri, încă nu pe deplin satisfăcut, și iar o scot și o înlocuiesc cu alt cuvânt sau încerc să o potrivesc în alt locaș din aceeași frază, apoi o scot, o pilesk încă un piculeț și iar încerc să o potrivesc, poate că într-un unghi puțin diferit. Poate că mai departe în frază. Sau la începutul celei următoare. Sau poate că ar trebui să o tai și să o fac o propoziție de un cuvânt, de sine stătătoare?

Mă ridic. Mă plimb prin cameră. Mă întorc la birou. Mă uit la ea câteva clipe sau mai mult, tai toată fraza sau rup toată pagina. Renunț, disperat. Mă blestem cu voce tare, blestem scrisul în general și limba cu totul și, totuși, mă așez și încep să pun totul la un loc, iarăși.

Dacă scrii un roman de optzeci de mii de cuvinte trebuie să iei cam un sfert de milion de hotărâri, nu doar în privința liniilor mari ale intrigii, cine trăiește sau moare, cine se îndrăgostește sau este necredincios, cine se îmbogățește sau se face de râsul lumii, numele și chipurile personajelor, obiceiurile și ocupațiile lor, împărțirea pe capitole, titlul cărții (acestea sunt cele mai simple, cele mai generale hotărâri); nu doar ce să povestești și ce să ascunzi sub aparențe înșelătoare, ce vine întâi și ce vine la urmă, ce să spui deschis și la ce să faci aluzie, indirect (și acestea sunt hotărâri destul de generale); dar trebuie să iei și mii de hotărâri mai delicate, cum ar fi dacă să scrii, în cea de-a treia propoziție de la sfârșitul paragrafului, <albastru> sau <albaștrui>. Sau ar trebui să fie <albastru pal>? Sau <azuriu>? Sau <albastru regal>? Sau ar trebui cu adevărat să fie < cenușiu albaștrui >? Și acest <albastru cenușiu> trebuie să stea la începutul propoziției sau trebuie să strălucească doar către sfârșit? Ori la mijloc? Sau ar trebui pur și simplu să fie prins în curgerea unei fraze complicate, plină de propoziții subordonate? Sau cel mai bine ar fi să scrii cele două cuvinte <lumina serii> fără să încerc să o colorez în <albastru cenușiu> sau <albastru prăfuit> sau cum o mai fi?¹

¹ Amos Oz, *Poveste despre dragoste și întuneric*, traducere din engleză de Dana Ligia Ilin, Ed. Humanitas Fiction, București, 2009, pp. 305–306 (n. tr.).

Câte mii de acțiuni compun un spectacol, câte mii de decizii trebuie luate, ce ar fi de dezvăluit prin simplă claritate și ce de învăluit prin enigme laborioase?

Torgeir Wethal

Înainte ca repetițiile să intre în faza finală, am impresia că scrutezi munca actorului printr-un filtru particular. Nu te grăbești să înlături sau să tai părțile cu prea multe mișcări, ci subliniezi sau scoți în relief acele acțiuni care pot trezi imagini clare sau asociații. Modelezi câteva acțiuni și direcțiile lor în spațiu pentru a evidenția relațiile dintre actori.

De exemplu, un actor a executat o mișcare ondulatorie cu mâna, ca o frunză care cade lent într-o bătaie ușoară de vânt. Îi poți cere să repete aceeași acțiune mai rotund și cu un volum mai mic, pornind mișcarea nu de deasupra capului către podea, ci în față și spre pardoseală. În ochii spectatorului, pare că actorul vrea să mângâie de la distanță, să atingă cu gingășie părul unui coleg întins la sol.

Inserezi sarcini noi: „Fă o pauză minusculă la sfârșitul acțiunii ondulatorii, apoi du-ți repede mâna în jos, închizând-o în pumn“. Din exterior, pare că actorul, după ce a mângâiat drăgăstos părul, îl înșfacă și trage.

Cauți conexiuni și contraste, fără a fi preocupat să le pui imediat în contact cu diversele întâmplări ale spectacolului. E clar, totuși, că ești plecat la vânătoare, deși cu ochii legați. Nu

știi ce pradă va sfârși în tolba ta, o vulpe sau o pasăre. Încerci să nimerești ce îți iese în cale.

Roberta Carreri

În martie 1984 am început repetițiile la un nou spectacol, care după câteva luni a fost intitulat *Evanghelia după Oxyrhincus*.

Eugenio:

„Veți munci o oră pe zi pentru a crea *marmură* (materiale) din care să fie extrasă statuia. Fiecare dintre voi trebuie să își dezvolte propria idee cu privire la personajul pe care l-a primit. Această idee, totuși, nu trebuie să coloreze *marmura* voastră. Notați ce faceți, scrieți povestea personajului așa cum vă imaginați c-o să-l realizați prin intermediul materialelor. În final, fiecare dintre voi va avea un context autonom de evenimente și episoade, povestea *propriului vostru* personaj și toate acestea se vor întâlni în spectacol și îl vor influența.

Acesta este punctul vostru de plecare. În propunerile și materialele voastre trebuie să depistez mii de posibilități care să fie cultivate, dezvoltate, distilate.

Procesul de creare a *marmurei* se desfășoară în trei dimensiuni: spațiu, timp și intensitate. Divizați rezultatele în faze și segmente și tratați-le în diverse moduri: de exemplu, ca și cum ar fi o secvență de gimnastică sau ați vrea să le predați unei alte persoane. Nu sunt interesat de brațele și mâinile voastre, ci de cum vă angajați șira spinării și vă deplasați greutatea. Acțiunile

sunt importante, dar mai mult decât atât sunt tranzițiile, nuanțele, variațiile și particularitățile lor. Nu vă grăbiți.

Inventați noi reguli pentru a vă limita libertatea. Trebuie să fiți în acțiunea pe care o executați, dar în același timp să o respingeți, ca atunci când înfigeți un cui: îndepărtați ciocanul pentru a-l țintui.“

Comentariul regizorului

Mai mult de cincisprezece ani am lucrat cu două tipuri de improvizație, pe care le numeam „la cald“ și „la rece“. În improvizațiile „la cald“, dădeam o temă actorului, care o dezvolta ca pe un vis intim și personal. Adesea aveau loc fără prezența colegilor. Improvizațiile „la rece“ erau bazate pe compoziție, modelând acțiunile una după alta, concentrându-ne pe desenul formelor, pe detaliile, ritmul și capacitatea lor de a-i sugera simultan diferite informații spectatorului. De exemplu, comportamentul unui alcoolic: cum să arăți dorința de a lua un pahar de coniac prin acțiunea unei mâini, iar cu cealaltă să insinuezi rușinea față de propria slăbiciune; ochii se prefac interesați de lampa de deasupra, în timp ce piciorul drept se clatină ca și cum ar fi beat, și stângul este în sats, cu impulsul de a fugi de tentația alcoolului. Eu eram cel care îi ghida pe actori în improvizațiile „la rece“. De exemplu, le puteam cere să ridice puțin brațul ca și cum degetul mijlociu și arătătorul voiau să atingă un păianjen cu teamă (și nu doar arătătorul ca în mișcarea „normală“); să privească în sus ca și cum ar gândi, dar numărând în același timp petele de pe tavan; să facă

un pas ca și cum piciorul ar fi reținut de un fir subțire, atașat de călcâi. Indicațiile mele sugerau mereu execuția acțiunilor reale.

Cea mai mare parte a materialului pentru spectacole provenea din improvizațiile „la cald“. Primele două generații de actori Odin au primit acest imprinting și consecința a fost o expresivitate remarcabilă care, însă, după câțiva ani, a revelat o tendință de a se repeta. Actorul era ca un pictor care folosea mereu aceeași paletă de culori, aceleași nuanțe, chiar și aceleași motive. De aceea, începând cu a treia generație de actori, cea a Robertei Carreri, am dat prioritate improvizațiilor „la rece“. Asta, și pentru că noi trecuserăm deja prin experiența radicală a teatrului de stradă, cu parade și spectacole itinerante, care necesitau o improvizație/ compoziție ca răspuns la elementele arhitecturale ale străzii – un stâlp de felinar, o fântână, un balcon, copaci – sau o adecvare instantanee la reacția unui spectator.

Acum știam că, pentru un nou spectacol, condițiile creative depindeau de constrângeri autoimpuse, de circumstanțe care ne blocau capacitatea tehnică și experiența. Sau că, fără îndoială, puteam merge împotriva tabuurilor noastre. Din aceste rațiuni, în Evanghelia după Oxyrhincus, am pornit de la „marmură“, un procedeu pur tehnic.

Căutarea acestor constrângeri a devenit unul dintre eforturile cele mai epuizante în pregătirea unui spectacol. În Talabot, o constrângere pentru mine foarte dureroasă a constat într-o perioadă de muncă practică asupra comediei dell'arte, cu măști, costume și improvizație, sub îndrumarea sfătuitorului nostru literar Nando Tavian; izolați în satul Fara Sabina, munceam zi și noapte. Nu suportam versiunile moderne ale comediei

dell'arte și i-am contaminat pe actori cu scepticismul meu. În Mythos, constrângerea se referea la unul dintre tabuurile crezului meu teatral: partitura. Actorii erau liberi să nu fixeze nimic, puteau improviza, schimba, surprinde colegii în timpul repetițiilor și al spectacolului. Singura regulă era să respecti môtepunkter, punctele de întâlnire, dinamica a vorbi – a răspunde, a acționa – a reacționa. Cu alte cuvinte: a nu face pauze.

Torgeir Wethal

Modelezi acțiunile actorilor pentru a se suprapune perfect logicii tale. Să reluăm exemplul acțiunii care ne amintește de acea frunză care cădea, era transformată în mângâiere a părului și apoi în smulgerea lui. S-ar putea ca această acțiune să nu mai fie logică pentru tine. O îndepărtezi, dar o păstrezi așteptând s-o inserezi într-un alt context.

Actorii reacționează diferit în astfel de situații. Unii își schimbă treptat propria logică paralel cu personajul și spectacolul care se înfiripă. Alții se agață de logica improvizației lor inițiale.

Odată, repetând un spectacol pe care nu îl prezentaserăm de câteva luni, i-ai spus unui actor: „Ai modificat fragmentul în care textul era însoțit de gestul de a strangula cu mâinile“. Am intervenit pentru a-l ajuta pe coleg să își amintească schimbările pe care le-ai făcut în fragment. „Ah, acolo unde țin un buchet de flori cu două mâini și îl arăt“, a exclamat colegul.

Singura ta schimbare a fost că i-ai cerut să-și țină mâinile puțin mai depărtate, astfel încât să mărească cercul dintre ele

și, în același timp, să preseze ușor cu degetele. Pentru noi, cei care priveam, imaginea apărea schimbată radical. Dar în imaginația sa actorul a continuat „să arate un buchet de flori“.

Else Marie Laukvik

În *Evangelia după Oxyrhincus*, actorii au primit teme pentru acasă. O dată a trebuit să pregătim o scenă în care un copil era ucis. Am avut subit un șir de asociații despre nou-născuții masacrați de Irod la nașterea lui Iisus. Mai târziu, mi-am dat seama că Eugenio făcea aluzie la revoluția care își devorează propriii copii.

Pare incredibil, dar am uitat să pregătesc scena. În ziua în care trebuia s-o prezint, am alergat la cabina mea, am deschis dulapul și am luat cu mine ce am găsit: ziare vechi, o foarfecă și conținutul coșulețului meu de cusut: mosoare de ață, nasturi, ace și o pereche de degetare.

Când mi-a venit rândul, am înfășurat obiectele de cusut în ziare, am făcut un pachet lunguiet care amintea de un nou-născut și l-am împuns cu foarfeca, perforându-l în câteva locuri din care mosoarele țâșneau deșirându-se în fire de culori diferite.

Astfel, din pură întâmplare, personajul meu a devenit un croitor. Eugenio a propus să schimb ziarele cu hârtie maro folosită de croitori pentru tipare. Mi-a dat un șal de rugăciune ebraică, pe care l-am ascuns între două foi de hârtie pe care le-am lipit. Am adăugat un cântec idiș, *Bin ich mir ein Schneider* (Sunt un croitor); îl cântam în timp ce decupam foile mari de hârtie,

în formă de chip uman. Sfâșiam hârtia și extrăgeam șalul în care mă înfășuram, protejându-mă în rugăciune.

Puteam fi copilăroasă și blândă în rolul lui Zusha Malak, evreul răbdător și pios care îl aștepta pe Mesia „într-o lume a adevărilor smintite“.

Comentariul regizorului

Era pură întâmplare, dar exista deja o atitudine de bază: să interoghezi erorile, să le diseci, să le investighezi natura. Era una dintre primele reguli pe care o predasem actorilor: să structureze o eroare. În timpul spectacolului, acest procedeu consta în repetarea aceleiași erori. Ceea ce părea o greșeală sau o inexactitate, atunci când era comisă din nou, dobânda un caracter intenționat. Dacă eroarea se producea în timpul unei improvizații, era fixată ca parte integrantă a partiturii. După cum am mai spus: distingeam între erorile solide, care puteau fi reperate și corectate, și erorile lichide, ambigue și nedefinibile, care provocau devieri, încurajau dezvoltarea lor până în punctul în care brusc se transformau în opusul lor: o panoramă a perspectivelor nebănuite.

Roberta Carreri

Eugenio:

„Este adevărat, uneori explic, comentez, descriu și analizez. Nu am intenția, totuși, să impun o logică oarecum comună.

Trebuie să traduceți ce spun într-un limbaj care vă este familiar și în același timp stimulator. Ceea ce este viu luptă împotriva forței gravitației. E valabil și pentru cuvintele mele: sunteți voi cei care să le dați viață. Din tot ce spun, contrariul e la fel de adevărat. Da, dacă repet încontinuu asta, vă nedumeresc și mai mult. Dacă nu sunteți stimulați, nu veți fi stimulatori.

Ce putem face pentru a prezerva și ajuta să înflorească numeroasele vieți care sunt înăuntrul vostru? Este esențial să construiți perspective divergente și puncte de opoziție cu privire la ceea ce elaborez cu voi. Vă spun mereu că trebuie să negați acțiunea în timp ce o executați. Acum, spectacolul se consolidează într-o poveste. Pentru a nega această poveste, am nevoie ca acțiunile voastre să nu corespundă cu ce povestim. Trebuie să dezvoltați o serie de referințe care sunt doar ale voastre. Ele constituie fundamentul invizibil, dar perceptibil senzorial, din care poveștile voastre se preling în spectacol, erodându-i certitudinile.

Ne aflăm într-un stadiu critic al repetițiilor. Spectacolul își strânge forța, își dezvoltă un creier și un sistem nervos. Trebuie să împiedicăm acest proces. Nici eu, nici voi nu trebuie să fim încă prea siguri despre ce va trata spectacolul, cum se va comporta. Incertitudinea pentru mine este emoționantă, pentru voi, probabil, un coșmar. Dacă nu o combateți cu propuneri, idei și soluții de contraatac, veți fi zdrobiți de creșterea spectacolului.“

Lungă, complicată și epuizantă muncă la un spectacol cu șase personaje principale. Procesul este dureros și schimbă persoanele.

Comentariul regizorului

În trecut, aveam o imagine clară despre cum era să pregătești un spectacol: un munte de escaladat. Nu eram singur. Aveam câțiva însoțitori și noi toți eram ținuți laolaltă, legați cu o frânghie.

Fiecare avea ritmul său. Dacă unul ezita, toți încetineam și acceleram dacă ghidul reușea să identifice o pistă mai bună care permitea avansarea mai rapidă. Uneori, regizorul îi trăgea pe ceilalți, alteori actorii îl remorcau pe regizor. Orice alegere era făcută pentru a evita punerea în pericol a întregului grup. Fiecare pas, fiecare oprire, fiecare acțiune minusculă avea consecințe asupra tuturor.

În timpul acestei ascensiuni, se putea întâmpla să fim obligați să ne întoarcem. Părea că ne îndepărtăm de vârf, dar nu era decât o deviere pentru a distinge un punct mai solid pe perețele muntelui, un reazem mai sigur pentru picior, un punct de sprijin mai bun pentru a ne cățăra mai sus. Eram conștienți unde se afla vârful: era acolo, ascuns în ceață, dar acolo.

De-a lungul anilor imaginea muntelui a pălit. La începutul unui nou spectacol, nu zăream pantele unui munte de escaladat, ci creștetul său într-un hău negru, bătut de vânt: craterul unui vulcan. Mă afundam în el și actorii mă urmau. Ne scufundam în întuneric și nu știam dacă voi reuși să îi salvez, dacă vom scăpa teferi cu toții.

Și astăzi, după aproape cincizeci de ani, sunt fascinat de munca mea, de tăcerea și concentrarea din timpul repetițiilor, de meticulozitatea procesului și de minusculele scânteii care tâsnesc din acesta. Și totuși, la ideea de-a lansa un nou spectacol, simt

nemulțumire, aproape repulsie. E ca și cum aș fi pierdut sensul înălțimii, și detectez doar prezența golului, a unui hău negru fără de capăt.

M-am gândit mereu la această reacție a mea de fascinație și repulsie în termeni feminini. Mă simt ca o femeie care își dorește un copil, dar se opune gravidității, deformării corpului, lungii așteptări, grețurilor.

Primele ore, primele zile, primele săptămâni de repetiții sunt insuportabile. Numeroasele urzeli și povești cărora visez să le dau concretețe îmi străfulgeră prin minte: imagini, texte sau simple cuvinte sunt doar semne pe hârtie, idei sugestive, gânduri abstracte. Mă frământ cum să le transform în carne și sânge, într-un corp viu, cu un sistem nervos, un schelet, o epidermă, care reacționează prin râs, compasiune și spaimă. Mă trudesesc să extrag din poveste ramificațiile sale ascunse, mintea mea le răsucesce pe toate părțile, mă întreb, neliniștit, cum să transform situații generalizate în ciorchini de acțiuni și reacții detaliate.

Carnea e fragedă, se descompune. În meșteșugul nostru, agregarea celulelor nu e o lege naturală. În teatru, nu dăinuie forța coeziunii, ci o epuizare centrifugă, ce ne pulverizează energiile.

Else Marie Laukvik

În timpul repetițiilor la *Evanghelia după Oxyrhincus*, Eugenio mi-a cerut să improvizez despre bunicul personajului meu, și el croitor. Am folosit un mic magnetofon pentru a înregistra improvizația pe care mi-o povesteam și comentam cu voce

tare. Eugenio m-a lăsat s-o înregistrez. Ascultând banda, erau ușor de reconstruit acțiunile și succesiunea lor, durata tăcerilor și intonațiile vocale.

Această tehnică de memorare a improvizațiilor cu ajutorul magnetofonului am folosit-o și în munca mea împreună cu Frans¹ la spectacolul *Memoria* (1990).

Am repetat *Memoria* în sala albastră, care e mică și intimă. Odată cu trecerea anilor, era firesc să utilizăm spații diferite. Așa că am pregătit acasă, în bucătăria mea, scena de început și câteva cântece. Într-un weekend nu a funcționat instalația de încălzire din sala albastră, atunci Eugenio a mutat repetițiile în biroul său. Am făcut gripă cu o săptămână înainte de premieră. Eugenio mi-a făcut o vizită, retușase textul final și m-a pus să îl repet. Așa mi-am revenit.

Torgeir Wethal

Improvizezi cu materialele actorilor în sute de moduri diferite. Dar de la bun început, pentru tine e prezentă o dublă exigență: grija pentru detalii și identificarea muzicalității dinamice a acțiunilor.

Noi știm cu toții că scena va fi reelaborată de nenumărate ori. Și, totuși, te concentrezi instantaneu asupra finisării detaliilor, atât în soluțiile tehnice (cum ții mâna în timp ce desfaci

¹ Frans Winther, compozitor și muzician, a ajuns la Odin Teatret în 1990, încă lucrează împreună cu noi (2009).

nasturii de la jachetă?), cât și în materialele inițiale ale actorilor, când poate ei nu și-au găsit încă propria logică.

Din când în când dezvolti o scenă exploatând o problemă tehnică pentru a născoci o soluție dublă, a suda două imagini care te fascinează. De exemplu: cum să transformi un mormânt într-o cărare din pietriș, fără ca spectatorul să își dea seama imediat.

Julia Varley

Lucrând cu Eugenio, am sesizat că se concentrează, aproape automat, asupra creării unei alte povești în jurul celei spuse prin cuvinte și acțiuni într-o scenă. De exemplu, într-un dialog din piesa lui Shakespeare *Othello*, în care Iago (eu) sădește gelozia în Othello (Tage Larsen), Eugenio mi-a cerut să mă concentrez mai ales asupra privirii, trăgând cu coada ochiului și uitându-mă în jur cu suspiciune pentru a da senzația că cineva din afară ne spiona. Acțiunile și intonațiile mele însă trebuiau să indice o prietenie sinceră între cele două personaje. Urmând aceste indicații, am înțeles că puteam, ca actriță, să las cuvintelor sarcina de a spune o poveste, în timp ce eu mă concentram cum să revelez una diferită.

Iben Nagel Rasmussen

Ani în șir, la Odin Teatret, improvizațiile au dat actorului posibilitatea de a-și afla un spațiu mental propriu, în relație cu

fanteziile și visele personale sau cu o anume figură dramatică. Astăzi, noi, actorii, suntem mult mai independenți și știm să compunem, improvizăm și fixăm scene și secvențe. Regizorul le poate elabora, tăia și combina cu propunerile altor actori. Dar pot fi și manipulate până în punctul în care își pierd vigoarea și incandescența. Astfel riscă să se aplatizeze spațiul interior al actorului.

O colaborare fertilă, așa cum o văd eu, constă într-o alternare între a te ghida pe tine însuși și a te lăsa ghidat. Sunt situații, însă, în care regizorul ar trebui să elaboreze îndelung materialele actorului care vrea și poate să spună ceva important.

Julia Varley

Adeseori sunt întrebată cum reacționez la faptul de a fi manipulat de regizor care taie, elaborează și montează improvizațiile și materialele mele. Oricine observă procesul vede regizorul care modelează acțiunile mele precum un sculptor care cioplește în piatră. Nu întrezărește, însă, oportunitatea care îmi este oferită tocmai de obligația de a refuza banalitatea, de a forța mai adânc, de a mă confrunta cu alte limite pentru a da constant maximum din mine însămi.

Colaborarea cu un regizor în care ai încredere și care își asumă responsabilitatea rezultatului vizavi de spectatori, îți dă o enormă libertate. Pot să mă concentrez asupra muncii, fără să fiu preocupată de rezultatul final și de intențiile atribuite de către spectatori. Nu am nevoie să mă privesc și să mă judec

dinafară. Mă pot lăsa absorbită de firele încâlcite ale intereselor și necesităților mele și să fac ca acțiunile mele să rostească ceea ce eu însămi nu știu să explic.

Roberta Carreri

Sare s-a născut din materiale pregătite timp de cinci ani de Jan Ferslev și de mine. În aprilie 2000, Eugenio decide să facă un spectacol vorbit numai în italiană, inspirat de ultima scrisoare din *Si sta facendo sempre più tardi* (*Se face tot mai târziu*), un roman epistolar de Antonio Tabucchi.

Eugenio începe munca lăsându-mă să improvizez. Vrea materiale de o densitate diferită de cele pe care le-am propus. Temele improvizațiilor sunt extrase din textul lui Tabucchi. De exemplu, „Câteva fire de nisip și o scoică” sau „O fâșie de spumă albă”.

Eugenio muncește cu mine asupra textului. Vrea acțiuni vocale. Îmi indică patru faze pentru a scăpa de reflexele condiționate ale vorbirii mele și a evita „recitarea”:

- trebuie să traduc toate textele din italiană în engleză și să le învăț pe de rost;
- să fac o improvizație pe o temă dată de Eugenio și s-o fixez;
- să suprapun textul în engleză pe improvizația fixată, adaptând și sincronizând impulsurile fizice cu cele vocale;
- să folosesc ritmul, intonația și melodia care rezultă pentru textul în italiană.

Eugenio:

„Lipsește variațiile. Precizia acțiunii fizice se diminuează când vorbești. Doar inflexibilitatea motivației tale îți face logice – și, deci, plauzibile – acțiunile. Când îți muști mâna trebuie să intuiești motivele, chiar dacă nu știu să mi le explic. Îți muști mâna pentru că:

- vrei să înăbuși un țipăt?
- vrei să îți faci rău?
- ai vrea să muști pe altcineva?
- pentru a-ți aminti de cineva care te mușca până la durere?

Acum văd o ilustrație: o femeie care își mușcă mâinile, dar nu dă alte informații – logice, emoționale, sonore, senzuale, politice“.

Comentariul regizorului

Odată cu trecerea anilor, devenise tot mai dificil să provoc identitățile puternice ale actorilor mei, abilitatea pe care o dobândiseră de a reține atenția spectatorului. Această identitate, sau manieră personală, se comporta însă și ca un bumerang: manierismele. Cum să spulberi clișeele unui actor care avea intuiție, experiență, iscusință în a se ghida pe sine însuși și era parțial conștient de cusururile sale? Când era tânăr, actorul îmi accepta fiecare indicație. Cu timpul, când nu era de acord cu schimbarea sau tăierea unei părți din partitura sa, propunea alte materiale. În ultimii ani, unii dintre ei au tendința de a discuta,

explica și justifica. Dar eu vedeam manierismul lor și era obligația mea de a proteja spectatorul de déjà-vu. Pe de altă parte, eram incapabil să spun: ceea ce îmi arăți ai mai făcut deja sub diferite aspecte în spectacolul acesta și acesta și acesta. Mă străduiam să dau sarcini care să stimuleze, dar după ani și ani de muncă în comun nu întotdeauna propunerile mele erau eficiente. Atunci deveneam nerăbdător și mă iritam. Apoi, eram mereu stânjenit, ca și cum aș fi dat o palmă unei persoane lipsite de apărare.

Julia Varley

Ca actriță, recunosc în Eugenio trei capacități fundamentale: este un regizor „animal“; poartă cu sine un bagaj vast de lecturi și cunoștințe; este în măsură să identifice simptome și tematici care izvorăsc din nevoi individuale și de grup.

A fi „animal“ înseamnă că știe să recunoască justetea unui impuls fizic și știe să îl calibreze cu alte impulsuri în spațiu; intuiește potențialitatea muzicii și a sunetelor de a fi tratate ca acțiuni teatrale; știe să dezvolte logica intonației într-un text; reușește să extragă o esențialitate dramatică din relațiile dintre actori.

Biblioteca încorporată cred că este un dar al curiozității sale, al vitezei de a citi și al memoriei sale.

Identificarea simptomelor și a tematicilor presupun că derivă din obiceiul său de a gândi în asociații și de a înfrunta o problemă imaginându-și ce anume ar face o altă persoană, regizor sau personaj istoric. Așa a deprins obiceiul de a colinda

de-a lungul culoarelor imaginației, dar mereu într-un raport strâns cu ceea ce se întâmplă în jur. Are o practică îndelungată în a sări încontinuu de la povestea pe care o relatează la istorie și de la istorie la anecdotă.

Sunt o actriță care a devenit regizoare. Cum îmi imaginez că ar face alți regizori care citesc această carte, îmi pun câteva întrebări: când Eugenio elaborează materialele actorilor, *cum face* ca să sară de la nevoia sa de organicitate la unul din firele ghemului său de „narațiuni”? *Cum face*, în momentul în care urmărește un alt fir, ca să nu modifice întreg spectacolul și să lase să coexiste coerențe incompatibile între ele?

Îmi puneam aceste întrebări în timpul repetițiilor la *Visul lui Andersen*, când Eugenio s-a împotmolit la scena pregătită de Roberta pornind de la basmul *Cutia de iască*. Ne cerea să repetăm, introducând în fiecare zi noi schimbări și idei, rodul evident al dispozițiilor sale și al circumstanțelor. Relua situații înlăturate și pe care aproape că le uitaserăm; spațiul devenea o ulicioară din Napoli, cu frânghii pline de rufe agățate la uscat; apoi se schimba într-un *grill-party*, o petrece tipică dintr-o grădină daneză, cu friptură la grătar care răspândea un miros înțepător de cârnăciori prăjiți și bere. Improvizam un text amplu și îl învățam pe de rost. Eugenio îl scurta pe măsură ce se dizolvau personajele și intriga basmului. Primii eliminați au fost cei trei câini care îl copleșeau pe soldat cu bani și aur și apoi au dispărut impozantele turnuri mobile, pe care le construiserăm pentru aceștia. Au pierit pe urmă vrăjitoarea și soldatul care a ucis-o. În schimb, și-a făcut intrarea un alt soldat care nu avea nimic de-a face cu basmul: era

Augusto Omolú¹, actorul nostru afro-brazilian, care ducea în spate un câine lup împăiat, într-un sac negru. Eugenio l-a numit „umbra lui Tage“, dar noi nu mai știam ce personaj devenise Tage în această mică petrecere diletantă, care contrasta cu restul scenelor pregătite anterior. De la o zi la alta, Eugenio a golit scena și, în spațiul acoperit doar de zăpada alb strălucitoare, a instalat un leagăn negru care atârna de sus.

Mult mai târziu, când spectacolul era deja terminat, l-am întrebat pe Eugenio cum a ajuns să definitiveze coerent scena. A răspuns: soluția a venit odată cu leagănul. Dar de ce s-a gândit la leagăn? Și ce s-a schimbat esențial prin introducerea acestui obiect? Pentru mine, saltul calitativ narativ se petrecuse înainte, când a întrețesut cele două basme ale lui Andersen, *Cutia de iască* și *Umbra*, adică scenele dintre „albul“ Tage și „negrul“ Augusto. De ce leagănul a fost într-atât de important?

Comentariul regizorului

Scena pe care Roberta a pregătit-o cu toți actorii în două zile, dura o jumătate de oră și povestea întreg basmul lui Andersen, Cutia de iască. Pentru mine, erau materiale care urma să fie compactate, perforate și sondate în profunzime. Explorarea trebuia să aibă loc la nivel geologic, nu geografic. Din această cauză peisajul s-a schimbat, ceea ce era bucolic a devenit sălbatic, semnele

¹ Maestru al ISTA, Școala Internațională de Antropologie Teatrală, din 1994. Lucrează ca actor la Odin Teatret din 2004.

exterioare (anecdotele), care ne ajutau să înțelegem și care puteau fi raportate la basm, au fost eradicate în timp ce apăreau alte semne, pe care niciunul dintre noi nu era încă în stare să le descifreze. Aceste semne noi dădeau o senzație de haos și turbulență, în realitate, însă, fermentau așteptând ca noi să le descoperim corespondențele: analogice, ritmice, asociative, narative. Chiar și pentru mine scena a dobândit o densitate narativă când am reușit să stabilesc legătura cu tema Umbrei din basmul cu același titlu, în care Umbra își domină posesorul care este spânzurat în locul ei. Exact contrariul basmului Cutia de iască, unde soldatul care trebuia să fie spânzurat este salvat de trei câini. Am furnizat spectatorului suficiente informații pentru a-i crea iluzia că scena era inspirată din Cutia de iască. Și noi „negam această acțiune” executând-o, adică povestind lateral basmul Umbrei.

Această densitate și interpolările continue funcționau la nivel intelectual și duceau mai departe cursul narativ. Totuși, regizorul „animal” nu era satisfăcut. Eram obsedat de o problemă: cum să zgâlțâi sistemul nervos al spectatorului, să îl fac să trăiască prin simțuri echivalentul amenințării Umbrei, să îl pun în fața unei realități tulburătoare, care brusc se făcea țândări. Am înfruntat această problemă cu o întrebare: care este realitatea unui basm? Ce îl diferențiază de realitatea unui roman, a unei piese, a unui mit? Răspunsul meu a fost că basmul se bazează pe necesitatea de a rupe lanțurile care leagă realitatea sa de cea a lumii așa cum este. Ce se întâmplă, atunci, dacă sfărâm lanțurile legilor fizice și nu respect legea gravitației? Am putea zbura. Aici am găsit o legătură narativă cu acea Cutie de iască în care prințesa zboară în timpul nopții călare pe un câine. Trebuia să răstorn

condițiile date, astfel încât să fac întreaga scenă să zboare, nu doar câinele și prințesa. Le-am spus actorilor: scena ar trebui să fie ca o pictură de Chagall. Dar cum să fac persoanele să leviteze în spațiu, fără să anticipez și să stric surpriza zborului câinelui și al prințesei? Leagănul!

Părea că leagănul se mișcă, dar curând am fost izbit de senzația că spațiul era cel care se unduia, proiecta în aer Umbra și pe stăpânul ei întinși unul deasupra celuilalt, apropiindu-i și îndepărtându-i de spectatori cu avântul unui berbec, când la câțiva centimetri de fețele lor, când după o secundă la câțiva metri distanță. Leagănul dezechilibra spațiul, stârnea precaritate și amenințare, provoca uimire, dublându-și efectul în cerul de oglinzi care încapsula actori și spectatori. Simultan evoca o ierarhie: „negrul, umbra” (Augusto) deasupra „albului, corpul său” (Tage). Leagănul făcea legătura ritmic și analogic cu scena următoare: spațiul era din nou imobil și stabil și prințesa își croia drum zburând pe spinarea câinelui la întâlnirea cu Umbra, acolo în miezul văzduhului. Împerecherea lor se reflecta cu un tremur în apele unui iaz: oglinzile tavanului.

Leagănul i-a permis regizorului „animal” să creeze, în limbajul creierului reptilian și limbic, echivalentul a ceea ce regizorul narator obținuse ținând fel și fel de basme prin sinapsele din cortex.

Roberta Carreri

Temele de improvizație pe care le-am primit de la Eugenio pe parcursul anilor au fost mereu sugestive și deschise oricărei

interpretări. Uneori îmi trezeau amintiri personale, alteori reminiscențe ale unui „eu“ pe care nu mi-l știam. Iar alteori se prăbușeau cu o bufnitură surdă, lăsând o tăcere grea. Încercam atunci să traduc tema în imagini care mă puteau călăuzi. Nu am refuzat niciodată o temă. Am avut mereu senzația clară că, dacă nu m-aș fi pus în mișcare, nu aș fi putut s-o sondez. Cuvintele lui Eugenio sunt uneori raționale, alteori iraționale, ne ajută, surprind, clarifică, nedumeresc, rănesc și înșală. Adesea exprimă opusul a ceea ce ne-a spus cu o zi înainte. Privind retrospectiv, îmi dau seama că ne confuzionează pentru a ne face să ieșim din cocon. Din când în când reușește, dar nu întotdeauna.

Sunt cuvinte pe care Eugenio le folosește în timpul antrenamentului și al seminariilor și sunt cuvinte pe care le adoptă în timpul creării unui spectacol. Deseori, mai ales la început, ești tentat să interpretezi în același mod *aceleași* cuvinte, rostite în contexte *diferite*. Este o simplificare survenită din nevoia de a crede că am înțeles. Putem înțelege cu mintea, dar lung și laborios este procesul pentru a transforma această înțelegere în experiență, în cunoaștere asimilată de corp. Recitindu-mi jurnalele, am impresia că Eugenio a repetat și a contrazis *aceleași* cuvinte de multe ori. Decisivă era situația în care erau rostite și cui se adresau.

În timpul repetițiilor la *Sare*, cuvintele lui Eugenio au produs adesea o mare confuzie în mintea mea. Nu am reușit să fac ceea ce mi-a cerut, dar cel puțin am reușit să *nu fac* ceea ce mai făcusem.

Torgeir Wethal

Cu precauție și fără grabă, selectezi secvențele acțiunilor. Sunt cele care au pentru tine – sau care urmează a fi modelate pentru a avea – un sens logic sau emoțional în interiorul structurii dramaturgice în creștere. Logica sau imaginile pe care le discerni în anumite acțiuni ale actorilor te fac să vezi un fragment sau o scenă întreagă în cu totul altă lumină. Pornești să urmărești această pistă pentru a vedea unde duce. Te poate purta către un nou episod al poveștii sau poate dezvălui o parte a aceleiași povești pe care nu ai imaginat-o. Poate sfârși într-o fundătură care să conțină o poveste interesantă, dar străină temei spectacolului. Atunci, deși am muncit mult timp, o scenă lungă și în întregime este amputată și azvârlită. E o decizie care le face rău actorilor și chiar și ție, cred.

Comentariul regizorului

Uneori actorii mei par să se întoarcă la calitatea lor animală, la încarnări anterioare. Îmi biciuiesc simțurile cum o face un animal: un gândac, o pisică, un cal. Un anume mod de a se mișca, de a înălța capul, de a privi, de a rămâne nemișcați, de a tăcea sau șopti dădea impresia că emanau dintr-un spațiu interior îndepărtat, dintr-un univers familiar și misterios. Nu erau semne simbolice, conceptuale sau abstracte, erau semnale biologice care acționau asupra sistemului meu nervos, imperceptibil sau ca un șoc. Inexplicabil, mă seduceau sau mă respingeau, se insinuau

sub pielea mea evocând metamorfoze, schimbări interioare, corpuri pe care le-am traversat.

Acțiunile organice ale actorului izbeau partea reptiliană a creierului meu, cea pe care o împărtășesc cu alte animale. Dar modificam acțiunile lor pentru a angaja și cortexul, pentru a reflecta asupra sinelui meu, pentru a mă deplasa înainte și înapoi în timp, pentru a imagina și relaționa fapte și persoane aflate la depărtare, chiar inexistente. Îi priveam pe actorii mei cu tandrețe și înfrigurare: îi cunoșteam așa de bine după atâția ani și, totuși, reușeau mereu, chiar dacă pentru câteva secunde, să mă înșfioare. Jumătate-om și jumătate-animale: actorii mei erau centauri.

Îmi erau dragi toți deoarece cu fantezia și meșteșugul lor, ca o rafală de vânt, răvășeau ceea ce aveam în minte. Materialele lor îmi indicau direcții negândite, îmi aruncau în aer înclinațiile și convingerile. Grație lor, și eu deveneam un centaur. Ca un cal, simțurile mele dilatate îmi târau mintea dincolo de certitudini.

În ce a constat munca mea de regizor cu actorii mei, dacă nu în a urmări dăre pe jumătate șterse și în a descifra, conștient sau orbește, indiciile lăsate de forțele obscure care ne însoțeau?

DRAMATURGIA NARATIVĂ FOLOSITĂ CA NIVEL DE ORGANIZARE

Enfin, mon oncle me tirant par le collet, j'arrivai près de la boule.

„Regarde, me dit-il, et regarde bien! Il faut prendre des leçons d'abîme.”¹

JULES VERNE, *Voyage au centre de la terre*

Gândul creator

Cine ne poate garanta rezultatul? Ce este în teatru un rezultat? Capacitatea de a ținti și nimeri inima și mintea fiecărui spectator în parte? Vorbim despre tehnica singulară a arcașului.

În 1700, în Rusia, un ofițer de recrutare intră într-un sat din Volînia. Pe scoarța multor copaci din împrejurimi se disting

¹ În sfârșit, unchiul mă apuca de guler și mă trezeam chiar lângă sferă.

„Uită-te”, îmi spunea el, „și uită-te bine! Trebuie să iei lecții despre prăpastie” – în fr. în orig. (n. red.).

rezultatele unui arcaș extraordinar: zeci de săgeți înfipite în centrul unui cerc mic, trasat pe trunchiuri. Cine este acest talent? E Misha, i se răspunde, prostul satului. Mai întâi trage o săgeată și, când se împlântă în copac, desenează un cerc în jurul ei.

În cartea sa dedicată istoriei schimbărilor viziunii pe care omul o are despre univers (*The Sleepwalkers*), Arthur Koestler demonstrează cum fiecare act creator – în știință, în artă sau în religie – este împlinit printr-o regresie preliminară la un nivel mai primitiv: *reculer pour mieux sauter*. Este un proces de negare sau dezintegrare, care pregătește saltul către rezultat. Koestler numește acest moment o *pre-condiție* creatoare.

A da foc la casă.

Este un moment care pare să nege tot ceea ce caracterizează căutarea rezultatului. Nu determină o orientare nouă, ci este mai degrabă o dezorientare voluntară, care obligă la punerea în mișcare a tuturor energiilor căutătorului, ascuțindu-i simțurile, ca atunci când se înaintează prin întuneric. Această dilatare a propriilor potențialități are un preț ridicat: se pierde controlul asupra semnificației proprii acțiuni. E o negare care nu a descoperit încă noul pe care îl afirmă.

În timpul sesiunii ISTA din Volterra, în 1981, am muncit asupra textului lui Edward Bond *Narrow Road to the Deep North*, înconjurat de un grup de tineri regizori. Cu scop explicativ, am separat cele două moduri de a gândi în două faze. Prima fază a avut loc la masă: tăieturi, restructurarea textului, deoarece erau zece personaje, iar eu aveam doar cinci actori. A doua fază a fost o schiță de mizanscenă. A fost dificil pentru tinerii regizori (dar și pentru mine) să înțeleagă de ce munca

practică consta într-o continuă lățărie cu alegerile și ideile pe care le stabiliserăm la masă.

Un gând este o forță în mișcare, o acțiune, o energie care se schimbă: pornește de la un punct pentru a atinge un altul, urmând căi care brusc își modifică direcția. Așa cum există un mod leneș, previzibil și șters de mișcare, tot așa există un mod leneș, previzibil și șters de gândire. Fluxul gândului poate fi îngreunat și blocat de stereotipuri, obiecții și judecăți prefabricate. Ceea ce distinge gândul creator este propria sa curgere în salturi, printr-o dezorientare bruscă ce îl obligă să se reorganizeze într-o formă nouă, abandonându-și găoacea protectoare și perforând ceea ce se prezintă în formă inertă atunci când imaginăm, reflectăm sau acționăm.

Gândul creator nu este linear, univoc, pre-vizibil. Este subiectul unei științe labirintice.

Vorbesc despre *știința labirintică* pentru a defini strategia de explorare care pornește dinspre previzibil pentru a se înfrunța cu imprevizibilul. Nu este simpla *șansă* cea care face să țâșnească soluții și înțelesuri neprevăzute, nu sunt întâlnirile și combinațiile neprogramate cele care ne permit să ne punem întrebări asupra sensului a ceea ce narăm. În procesul creator trebuie să fim făurarii propriei șanse, așa cum romanii spuneau că fiecare este făurarul sorții sale. Aici cuvintele lui Pasteur sunt potrivite: „Șansa favorizează doar mințile pregătite“.

Uneori, aveam impresia că nu eram eu cel care conducea procesul de muncă și unicul lucru pe care îl puteam face era să reduc la tăcere prejudecățile care împiedicau gândul în viață să danseze. La început era o senzație de anxietate, ca la bordul

unei nave izbite de o *furtună*. Înainte de a se transforma într-un sentiment al libertății și de deschidere spre noi dimensiuni, o trăiam ca pe o formă de coerciție, un conflict între, pe de o parte, ceea ce știam, ceea ce decisesem sau spre ce anume aspirasem și, pe de altă parte, gândul-în-viață.

Când reușeam să realizez pre-condiția creatoare mă simțeam izbit de o furtună, chiar posedat, într-o stare de *ex-stasis*: de a ieși din mine însumi. Dar era o senzație care rămânea ancorată în terenul solid al meticulozității artisanale.

A fi stăpânul meșteșugului meu însemna mai ales a ști să pregătesc furtuna care mă înspăimânta. Cu alte cuvinte: trebuia să mă îndârjesc pentru a rezista, fără să recurg la soluții facile și ușor de anticipat.

Când corăbiile erau în toiul unei furtuni, marinarii trebuia să execute cu extremă precizie și competență cele mai dificile operații ale meșteșugului lor, fiecare la postul său, fără prea multe cuvinte, fără gemete, imprecășii și invocări. În același timp gândurile fiecăruia dintre ei zburau către imaginea sfântului sau a demonului protector.

Când eram în chinurile furtunii pe care eu însumi, deliberat, o vânasem și care amenința rezultatul muncii mele, aveam adesea un gând mut, care se îndrepta spre imaginea protectoare a lui Picasso.

În vara anului 1955, Pablo Picasso a acceptat, contrar tuturor așteptărilor, să facă un film care să îl arate cum pictează. Regizorul francez Georges Clouzot a fost cel care l-a convins. Timp de o lună, Picasso s-a trezit dimineața devreme pentru a se duce la studioul cinematografic din Nisa, supunându-se

exigențelor de filmare a scenelor. A luat o pânză albă și a început să picteze în fața multor spectatori: tehnicieni de lumină și sunet, electricieni, fotografi, numeroși membri ai unei echipe de filmare.

De mai multe ori, când tabloul părea să fie terminat, Picasso se oprea și anunța că acum putea cu adevărat să înceapă. Cei din jurul lui exprimau uimire și neînțelegere. Dar el dădea peste cap ceea ce făcuse până atunci. Desena alte scene și figuri pe care le întrețesea sau suprapunea peste cele precedente, le desfigura sau le ștergea. În final a înșfăcat o nouă pânză și a pictat tabloul pe care îl extrăsese în gând din dificultățile în care se aruncase în timp ce pictase pânza precedentă.

De fiecare dată când m-am uitat la filmul *Le mystère Picasso* pentru a deduce ceva ce m-ar fi putut interesa din punct de vedere profesional, nu m-am lăsat orbit de aspectele extraordinare ale creativității sale. Calitățile sale excepționale divulgau procedeele umile pe care se baza munca sa artistică, indiferent de nivelul rezultatelor.

În primii ani mă străduiam să reperez și să fac teatral perceptibile nucleele poveștii, conflictele evidente sau potențiale ale unei situații, tensiunile și contrastele dintre personaje. Acest pragmatism mă ajuta să pun fundamentele dramatice ale prezenței și acțiunilor actorilor. Îmi era mai ales util dacă textul era excesiv literar, includea scene pe care mă gândeam să le schimb sau să le tai sau când numărul actorilor nu corespundea cu cel al personajelor. Mă dedicam soluționării acestor probleme. Cu timpul, am dobândit o certă abilitate în domeniu. Atunci,

a devenit esențial să îmi inventez probleme, impunându-mi constrângeri și obstacole pentru a dezlănțui *furtuna* în timpul repetițiilor. Furtuna consta în construirea unui sistem de relații care nu se lăsau explorate la prima vedere. Era o ordine compozită în care acționau simultan mai multe forțe.

Fiecare element care intra în spațiu – text, costum, obiect, cântec, secvență de acțiuni, pauză neprevăzută și mai ales *erori* și *neînțelegeri* – devenea un colaborator prețios, pe lângă faptul că era o piedică de care să ții cont. Orice obstacol era o enigmă oferită de șansă.

Îmi era drag să descifrez aceste enigme care, în teatru, nu se soluționează prin cuvinte, ci prin acțiune. Nu puteam aștepta din partea lor un răspuns explicit, trebuia să îl smulg, să întind capcane, să inventez stratageme. Erau enigme androgine: pentru un actor își asumau o formă, pentru un altul, cea contrarie.

E natural să folosești cuvinte, costume și obiecte pentru ceea ce sunt. Dar ele sunt și entități autonome, cu o voință proprie și un temperament. Au o coloană vertebrală și o voce. E nevoie să le descoperim mișcările tipice, proprietățile dinamice, caracteristicile sonore, dorința lor de a fi independente de modurile în care sunt tratate de obicei.

Un anume palton a viețuit mult timp în casă
era un palton de lână bună
pieptănată ușor
un palton prea mult refăcut
locuit și întors pe dos de mii de ori.
Era conturul tăticului nostru

silueta sa acum îngândurată acum fericită.

Atârnat de un cârlig sau de cuier

își asuma un aer de înfrânt:

prin acel vechi palton

am cunoscut secretele tatălui meu

trăindu-i viața, așa, în umbră.

(Alda Merini)

Doar când eram distrat credeam că obiectele și costumele sunt neînsuflețite. Au o voință proprie și povestesc. Erau complice și iubite. Trebuia doar să le ascult și să execut ceea ce voiau să fac și să exprim. Încercam să nu uit că erau daruri generoase din partea zeilor, purtătoare de mesaje tainice.

Îmi era imposibil să colaborez cu furtuna – cu sistemul său de relații, care nu se lăsa dominat – fără să dispun de o mare varietate de materiale și *surse* și fără să mă mișc simultan în mai multe direcții. Această abundență de fragmente genera confuzie.

Confuzia, când este căutată și practică ca un *sfârșit* în sine, este arta înșelăciunii. Când este deliberată și exploatată ca un *mijloc* într-o activitate creativă, este unul dintre factorii unui fertil proces organic.

Tensiunea dintre variile forțe divergente putea sfârși în dezastru. Dar, dacă eram în măsură să țin în frâu aceste forțe, să descopăr tipul de relații care puteau fi stabilite între ele, dacă reușeam, deci, să le fac să conviețuiască și să se întrețească într-un dialog, mă apropiam de pragul complexității, și nu al dezastrului.

Un proces de muncă nu este adevărat, autentic sau sincer, ci doar funcțional și utilizabil în relație cu o persoană dată.

Folosirea unei cunoștințe sau a unei imagini e mereu determinată de sistemul de gândire și de *superstițiile* persoanei care le alege în beneficiul unei interpretări personale. Liniile complicate ale explorării mele nu aveau în vedere explorarea care țintea spre complicație sau înainta către soluție. Acumularea elementelor eterogene și coliziunea liniilor contrastante ținteau să identifice alte perspective și să arunce o nouă lumină asupra *surselor* mele, asupra punctelor mele de plecare. Conform criteriilor economice și de agonisire, era un mod de a proceda paradoxal.

Dar nu există act creator fără risipă. Și nu există risipă, dacă ceea ce se risipește nu este de bună calitate. Proportia dintre ceea ce este produs și ceea ce este până la urmă utilizat trebuie să corespundă cu disproporția dintre semințele dispersate în natură și o singură celulă fecundatoare, care reușește să genereze un individ din regnul animal sau vegetal.

Principala diferență dintre complexitatea secretă care însuflă viața artei și organizarea utilitaristă a activităților cotidiene este că acestea sunt cu atât mai bune, cu cât extrag mai mult *facilul* din *dificil*.

Extragerea dificilului din dificil este atitudinea care caracterizează un proces artistic. De această atitudine depind momentele de întuneric, de efort, de intuiție, dezorientare, descurajare, re-orientare și soluție nesperată. Această atitudine decide și complexitatea rezultatului.

E facil să citești *pre-condiție creatoare, colaborare cu șansa, furtună și meticulozitate, confuzie și complexitate, acumulare și risipă* ca formule pentru a extrage *dificilul* din *dificil*. E, de asemenea,

facil să imaginezi cum în repetitiva realitate cotidiană ele sunt trăite ca îndoială, disconfort, pierdere, adesea suferință.

În timpul repetițiilor, când rezultatul unui angajament de lungă durată era tratat ca un punct de plecare, unii actori se pierdeau cu firea. Pentru noi toți, actori și regizor, era un moment critic. Se întâmpla ca iritarea tuturor împotriva tuturor să prevaleze ca un virus distructiv. Și totuși, mereu am continuat, chiar cu dinții strânși, fiindcă făcea parte din meșteșug.

Munca nu numai că obosește, uneori face chiar rău. Însă masochismul și sadismul nu servesc muncii teatrale. Dacă apar în sistemul de relații al unui grup care lucrează pentru un spectacol, consecința este o disoluție imediată și amară.

Crearea unui spectacol este în mod necesar un proces colectiv și, totuși, profund solitar, proiectat către un orizont care ne eludează. E un parcurs intim și incomunicabil, ce unește persoanele care i se supun. Și, ca în orice complicitate, în caz de eșec, le separă.

O însemnare în caietul de notițe al lui Anton Cehov: „Un om, la Montecarlo, se duce la Cazino, câștigă un milion, se întoarce acasă și se sinucide“.

De la privire la viziune

O mie și una de nopți, psihanaliza lui Freud, psihologia analitică a lui Jung, antropologia culturală arată cum povestirea – *mythos* în greacă – poate servi la salvarea vieții individului și a societății. Pentru a se orienta în lume și, deci, pentru a trăi,

bărbați și femei, copii și adulți au nevoie de povestiri. Înțelegem persoanele, lucrurile, conceptele, numerele și zeitățile, numai povestite, puse-în-poveste. Chiar și matematica constă în povestiri despre numere, în călătorii și peripeții care au loc între cele două extreme ale unei formule.

Tell me a story... the rest is silence.

Un teolog medieval european ar fi susținut că necesitatea noastră de povești e tipică imperfecțiunii umane. În Lumea de Apoi – ne-ar fi asigurat teologul – va fi suficientă viziunea, în locul povestirii, și vom înțelege lucrurile umane și divine pătrunzându-le dintr-o privire, *văzând înăuntrul lor* (în latină *intuere*, din care „intuiție“).

Povestirea se referea la activitatea mentală pe care o proiectam în munca mea. La final, puteam oculta povestirea mea sau o puteam ticlui, astfel încât spectatorul să nu o recunoască. Dar nu puteam să n-o trec prin toate fazele de elaborare.

Pentru mine, munca asupra nivelului narativ nu ținea spre înfiriparea unei intrigi pe care spectatorul să o citească în spectacol: o unică povestire pentru toți spectatorii. Tindeam să creez condițiile grație cărora fiecare spectator să poată citi povestirea sa personală în spectacol. Dramaturgia *mea* narativă era diferită de ceea ce se înțelege prin această expresie în teatrul care pornește de la un text. Sau chiar în teatrul care, deși nu pornește de la un text, țintește să construiască un unic fir narativ, egal pentru fiecare spectator. În acest tip de teatru, marja de libertate lăsată spectatorului vizează conotațiile literare, sociale, politice și etice ale povestirii. Dar povestirea se presupune a fi egală pentru fiecare spectator.

În modul meu de lucru nu exista un text de plecare, în sensul uzual al termenului, și nu exista o unică povestire la punctul de sosire. Ceea ce numesc dramaturgie narativă era doar modul meu personal de a povesti. Nu se referea la interpretarea unui text preexistent sau la îmbinarea sau colajul mai mult sau mai puțin coerent al unor variate scrieri. Era o *povestire-prin-acțiuni*. Sau mai precis: constelația sensurilor și a orientărilor pe care le ascundeam conștient sau le revelam, *în-spatele-acțiunilor*.

Repet, oricât de straniu ar putea părea: când începeam să pregătesc un spectacol, nu era în mod necesar o dramă scrisă sau o adaptare a unui roman sau a unei nuvele ca punct de plecare și nicio unică povestire la punctul de sosire. Aveam *surse*, referințe, puncte de orientare, stimuli puternici care acționau asupra mea și care puteau adesea să fie texte de variate tipuri: articole, poezii, basme, legende sau povestiri pe care le inventam în jurul variilor teme cu care mă confruntam în spectacol. Dar nu în mod necesar. De exemplu, una din *sursele* spectacolului *Mythos* era un cântec, *L'Internazionale*, și povestea asasinatului din spatele său.

Sunt regizori care modelează cu voința și originalitatea lor întregul proces, spectacolul cunoscând cu anticipație căile de realizare ale intențiilor lor. Și sunt regizori-moașe, care ajută spectacolul să iasă la lumină, acceptând chiar imagini și acțiuni al căror sens nu îl domină complet, dar pe care le tratează ca indicii ale unei subterane și ambigue prezențe de viață. Am aparținut celei de-a doua specii, care ignoră fructul procesului și îl observă cu ochiul critic, curios, un pic sceptic și un pic uimit al primului spectator.

Primele mele trei spectacole (*Ornitofilene*, *Kaspariana* și *Ferai*) spuneau o singură poveste, cea propusă de autor. Cu fiecare nou spectacol ajungeam la o înțelegere mai vastă a procedeelelor pentru a stimula actorul, pentru a ghida atenția spectatorului, pentru a întrețese firele povestirii, a povesti prin asociații și a face aluzii prin analogii și antiteze, pentru a găsi soluții interpretative și a descoperi ceea ce nu știam sau credeam că nu știu. Urzeam moduri diverse de a lansa un spectacol și pentru a evita să mă repet. Motivația „narativă”, care în primii ani era textul unui autor, s-a transformat în *Casa tatălui meu* în mănecă de stimuli eterogeni, pe care i-am imaginat ca sursele spectacolului. De atunci, aceste surse dispartate m-au incitat la a povesti-prin-acțiuni.

Pentru a mă așterne pe muncă, simțeam nevoia unor imbolduri și incitări stărnite de diverse argumente și motive, care reintraseră în preocupările mele din acea perioadă a vieții sau care, pur și simplu, mă făcuseră curios. În activitatea mea de regizor, sursele au fost de variate tipuri: o dramă teatrală (*Ornitofilene* de Jens Bjørneboe, *Ferai* de Peter Seeberg), un poem amplu (*Kaspariana* de Ole Sarvig), cele douăzeci și două de cărți de poezie ale lui Henrik Nordbrandt pentru *Mythos*, o nuvelă sau un roman (*Se face tot mai târziu* de Antonio Tabucchi pentru *Sare*), scene extrapolate dintr-o dramă (*Trei surori* de Cehov pentru *Kaspariana*), fragmente din texte religioase (gnostice pentru *Evanghelia după Oxyrhincus*, biblice pentru *Iudita*), un subiect de cronică (pentru *Mythos*, sărbătoririle anului 2000 și întrebarea: oare în noul mileniu va supraviețui mitul revoluției?), un proverb, un aforism, un paradox sau un citat cunoscut

(pentru *Kaosmos*: „o fantomă bântuie prin Europa, fantoma comunismului”), biografia unei figuri istorice (Iosif Stalin pentru *Evanghelia după Oxyrhincus*) sau a uneia literare (Dostoievski pentru *Casa tatălui meu* și Brecht pentru *Cenușa lui Brecht*) sau a unui soldat brazilian necunoscut pentru *Mythos*, o amintire, un tablou, o fotografie, un eseu antropologic, o metaforă (revolta îngropată de vie, pentru *Evanghelia după Oxyrhincus*). Sursa putea fi și plăcerea de a înfrunta o problemă tehnică. Pentru *Evanghelia după Oxyrhincus* m-am întrebat: dacă actorul este demiurgul teatrului, cum poate fi mereu prezent chiar și atunci când este invizibil?

Nivelul organic al spectacolului poate fi organizat printr-un mod precis de a lucra cu actorul. Modul meu este personal și, ca atare, poate fi sau nu împărtășit. Dar este obiectiv verificabil, așadar poate fi explicat sau, cel puțin, descris.

La nivelul narativ puteam doar să pregătesc condițiile. Pentru ca spectacolul să se deschidă unei pluralități de povestiri posibile, trebuia să am robinete – fie ele și cu puțină apă – care să fie sursele a ceea ce devenea râul spectacolului, cu toți afluenții săi.

Nu era ușor să găsesc puncte de plecare care să îmi pună în mișcare imaginația sau care să mă motiveze să mă arunc în muncă. Nu erau pretexte, alegeri întâmplătoare sau arbitrar. În ochii altora, puteau să pară absconse și ne semnificative, dar eu aveam nevoie să mă frământ. Uneori și eu mă simțeam neliniștit în compania lor, le cântăream cu scepticism și le discutam indirect cu prieteni de încredere. Eram reticent să le expun în fragila lor simplitate și extravagantă. Așteptam mult timp, până la întâlnirea decisivă cu actorii: prima zi de repetiție.

Atunci lăsam aceste surse să curgă liber într-o improvizație, orală cu toate asociațiile potrivite, inadecvate și irreverențioase care îmi galopau prin minte.

Sursele constituiau pentru mine echivalentul a ceea ce este pentru actor subtextul. O referință intimă care permite scenei să dobândească o adâncime și să fie alimentată și chiar contrazisă de un ecou îndepărtat. În timpul repetițiilor, apele surselor inițiale puteau să se canalizeze, amestece, până și să se scufunde și să dispară înăuntrul râurilor și al lacurilor apărute pe neașteptate în calea cursului lor. Întâlnirea noilor surse (teme, situații, texte, provocări tehnice, întrebări) cauza cotituri și fluctuații neprogramate: o nouă orientare. În lipsa surselor originale sau ale celor apărute în timpul repetițiilor, se pierdea ecoul spectacolului. Spectacolul putea fi interesant, sugestiv, plăcut, dar era doar teatru.

Când sosea momentul de orchestrare a nivelului narativ, procedam cu precauție, atent să nu restrâng materialele actorului la un sens univoc și prestabilit. Foloseam acțiunile care trezeau gânduri, impresii, ritmuri sau imagini ca dâre de urmat către regiuni îndepărtate de surse. Atunci situația își pierdea claritatea și mă afundam în ceața confuziei, cu toate simțurile mele ascuțite pentru a discerne direcția următorului pas.

Am plătit pentru această „metodă” în termenii timpului. Adevărata moașă știe că după nouă luni copilul va veni pe lume și că riscul constă într-o naștere prematură. Dar regizorul-moașă trebuie de fiecare dată să înțeleagă cu ce fel de naștere are de-a face, când prematură și când întârziată, mereu în funcție de un criteriu incert: unele spectacole se mulțumesc cu

timpul de gestație al șoarecilor, altele îl pretind pe cel al elefanților. Nu am reușit niciodată să îmi dau seama în avans.

Un spectacol nu se limitează la a povesti, iar eficacitatea și valoarea sa nu rezidă *doar* în aspectul narativ. Însă tehnica povestirii rămâne o componentă importantă a meșteșugului teatral și a impactului asupra spectatorului. Este o tehnică care influențează mai ales acea parte a percepției care aparține privirii.

Normal, în teatru, actorii relatează o poveste prin intermediul unui sistem de semnificații mai mult sau mai puțin univoce, care încapsulează privirea spectatorilor și o unifică. Într-un anumit mod s-ar putea spune că o limitează pentru a facilita claritatea.

Când am încercat să răstorn acest raport dintre dramaturgia narativă și percepție, am descoperit că tehnica povestirii poate fi un instrument valid pentru *a dilata privirea regizorului* în timpul repetițiilor și, ulterior, *privirea spectatorului* în timpul spectacolului.

În concretețea meșteșugului, *a dilata privirea* înseamnă a deschide percepția spectatorului către conștientizarea unui sens personal.

Ținta mea era să transform privirea în viziune.

Drumul care mă purta de la privire la viziune traversa diferite câmpuri de experiență: *a pre-vedea, a nu-vedea, a scufunda în a nu-vedea, a re-vedea.*

Creierul uman este programat pentru *a pre-vedea*, pentru a prefigura desfășurarea unei acțiuni și a-i anticipa parcursul și sfârșitul. Văzând începutul unui gest sau al unei acțiuni, creierul sare la o concluzie. Dacă mă ridic de pe un scaun, un observator

își dă seama, din modul în care execut această acțiune, dacă voi rămâne în picioare sau mă voi deplasa în spațiu. Va intui direcția pe care o voi lua și adesea chiar care îmi este intenția. Această previziune se datorează simțului chinestezic, senzația grație căreia percepem pozițiile corporale, tensiunile musculare și mișcărilor. Este conștiința pe care orice ființă umană o are despre propriul corp și al oricăror alte ființe vii. Este simțul chinestezic cel care îmi permite să ating cu un deget vârful nasului meu fără cea mai mică ezitare sau să îmi împreuniez mâinile la spate fără să privesc. Este simțul chinestezic cel care, recunoscând impulsurile, răspunde la o îmbrățișare sau evită ciocniri cu persoane care ies dintr-un lift în timp ce noi intrăm. Simțul chinestezic era arma secretă pe care o foloseam pentru a da spectacolelor noastre un efect de organicitate, prerogativa excepțională pe care actorii mei și cu mine o exploataam pentru a manipula percepția spectatorului.

Simțul chinestezic descifrează *sats*-urile, caracteristicile (informațiile) impulsurilor și tensiunilor unei acțiuni și pre-vede dezvoltarea sa ulterioară. Dacă actorul întinde mâna să apuce un dicționar greu de pe o masă și în ultimul moment înhață, în schimb, stiloul din apropiere, provoacă o infimitezimală tulburare în percepția spectatorului. Acestea, pe baza *sats*-ului inițial – impulsul brațului, al poziției și tensiunea din degetele actorului – au prevăzut și, deci, imaginat o intenție diferită: de a ridica dicționarul.

Era acest principiu de bază al percepției pe care îl utilizam când compuneam o povestire-în-spatele-acțiunilor. Acțiunile actorilor, cu tensiunile lor detaliate și precise, provocau scheme

mentale în spectator, generau previzibilitate, comprehensibilitate, conexiuni și dinamici ale cauzei și efectului. Am vegheat ca actorii să nege acțiunea în timp ce o executau, să o efectueze cu tonicitatea corespunzătoare unei acțiuni diferite. Uneori această acțiune diferită făcea parte din subpartitura care, deși ascunsă, genera tensiuni contrastante în acțiunea vizibilă.

Obiectivul era de a înșela așteptarea chinestezică. Voiam ca spectatorii să își proiecteze propria lor justificare asupra acțiunilor unei scene care în final avea o valoare sau un sens diferit de cel arătat de acțiuni. Prin acest oximoron senzorial puteau trăi experiența unei experiențe, a unei realități glisante, turbulente, care nu se lăsa dominată la prima vedere și pretindea a fi scrutată. O actriță se apleacă încet, cu grijă, ca și cum ar avea în mâini o greutate, și lasă să cadă o margaretă; Ioana d'Arc moare pe rug cu un surâs; „sunt liberă” – exultă Șeherezada, o păpușă, în timp ce se frânge; Brecht vivisectionează un pește exprimând necesitatea unei abordări raționale și științifice a realității, iar în fața lui Walter Benjamin se spânzură; în Berlinul eliberat de nazism Mackie Șiș se dezlănțuie într-un tango sălbatic cu Kattrin, fiica mută a lui Mutter Courage, și o sufocă înfundându-i în gură *Pravda* („Adevărul”, ziarul oficial al partidului comunist sovietic); în *Talabot* globul terestru arde ca o grămăjoară de gunoi și Kirsten Hastrup, protagonista, îl privește fericită și îndrăgostită, cu un buchet de flori în mâini; în același spectacol Trickster-ul dansează fericit fredonând o litanie despre război, masacre și catastrofe istorice; în *Kaosmos*, mormântul este astupat și încolțește grâul; Dedal, în *Mythos*, zboară în pași de cal.

A bloca mecanismul pre-viziunii este premisa pentru a atinge viziunea. De fapt, viziunea e mereu o experiență imprevizibilă.

A mea povestire-în-spatele-acțiunilor se depăna în funcție de regulile senzoriale ale unei *științe labirintice*. Aceasta consta în a supune percepția spectatorului unei succesiuni de devieri, ramificații și digresiuni. Fiecare acțiune, chiar și cea mai nesemnificativă, era o peripeție dinamică. Acțiunea începea suscitând în spectator senzația că prevede dezvoltarea sa. Și iată că acțiunea își schimba calitatea tonică, adică dinamismul și intenția, provocând un efect înțepător asupra atenției spectatorului. Dar exista mereu riscul arbitrariului și al unei lipse de precizie care aveau drept rezultat o mulțime confuză de stimuli.

Acest efect înțepător, care captura atenția spectatorului, era experiența de *a nu-vedea*.

Punerea la punct a devierilor și a micilor distorsiuni care generau ambiguitate și indeterminare își propunea să ascute realitatea scenică, atât pentru cei care priveau, cât și pentru cei care acționau. Era *înstrăinare*, dar și o experiență a *neliniștii*.

Ca regizor aveam un crez: pentru a exercita o influență asupra privirii mele, în timpul repetițiilor și asupra celei a spectatorului în timpul reprezentației, o poveste trebuia supusă unui test. Componentele sale trebuia să fie separate și modificate ca într-un proces de distilare în alambic. Confruntat cu o poveste sau o situație, mă gândeam imediat cum să o dizolv în numeroasele sale detalii inconciliabile, cum să-i ramific componentele, cum să le fac reciproc autonome și să le las să navigheze una lângă alta, într-o mare a contiguității care să favorizeze interacțiuni și percepții imprevizibile. *Furtuna* pe

care o dezlănțuiam mă cufunda într-o stare de *a nu-vedea* pentru a afla modul de *a re-vedea*.

Orice acțiune devine poveste când ceva o împiedică să se îndrepte direct către propria concluzie. Oricare ar fi punctul de plecare și cel de sosire, orice poveste e făurită din peripeții – cotituri – care o fac să *devieze* de la cursul său în linie dreaptă. Mulți au explicat și repetat acest lucru într-un mod convingător. A devenit un loc comun. Reversul său inteligent, umoristic sau provocator au fost tragediile în două replici inventate de futuriști (Se ridică cortina. El: „Te iubesc“. Ea: „Eu nu“. El și ea, la unison: „Adio“. Se lasă cortina). Fără contratimp, o poveste nu se reduce la esențial, ci la un monstruleț, doar un început și un sfârșit. Nu mai e o poveste, ci o grabă.

Voiam *esențialul* și esențialul pentru mine era rezultatul unei macerări. Consta în contopirea poveștilor care răsăreau din spațele unui labirint de acțiuni organice.

Cine a făcut din mine ceea ce sunt?

Peisajele, satele și orașele din Europa purtau urmele celui de-al Doilea Război Mondial. Odată trecută frontiera, oamenii încetau să mai vorbească o limbă pe înțelesul lor și mâncarea nu mai avea savoare. Străinătatea era regatul iraționalului. Totul avea nevoie să fie reînțeles, catalogat ex novo, inserat în categorii deopotrivă de descoperit. Mă simțeam pe jumătate un stupid, pe jumătate un impostor. Eram un necunoscut, un străin, o persoană fără semnalmente, istorie, legături. Aici nu îmi erau de

ajutor iubirea mamei sau rezultatele bune la greacă și latină de la colegiul militar. Cu puțini bani, dormind sub cerul liber, cu o enormă raniță militară, pe care fratele meu o primise de la boy-scouts americani scriindu-le că e tuberculos, mă protejam în spatele unei expresii inocente, făcând autostopul către Suedia mitică, paradisul amorului liber. Era iunie 1953, aveam 16 ani.

Cu ranița la picioare, așteptam într-o ploaie torențială și eram ud până la piele. Mașinile dispăreau în trombă într-un halo de stropi, indiferente la semnele mele. Eram de ore întregi pe autostrada dintre Stuttgart și Nürnberg, țeapăn de frig în hainele îmbibate de apă. Apoi, negânditul s-a intrupat: un miracol. Un Mercedes mastodont a oprit, un domn încă tânăr, bine îmbrăcat, mi-a ridicat ranița pe scaunul din spate și mi-a făcut semn să mă așez lângă el. În cap mi se repeta o litanie: asta e generozitate, asta este empatie, asta e altruism, bunătate, eleganță, mărinimie. Domnul mi-a întins eșarfa ca să îmi șterg fața și gâtul. Mi-era rușine, de parcă aș fi făcut pe mine, când mă gândeam la apa care se scurgea din raniță pe scaunul din spate.

De fiecare dată când eram luat într-o mașină, conversația urma cursul obișnuit. Aceleași întrebări: de unde eram, unde mă duceam, ce făceam. Și aceleași răspunsuri: eram italian, student, mergeam în Scandinavia, făceam autostopul fiindcă nu aveam mulți bani și, în plus, îmi oferea ocazia să întâlnesc oameni interesanți. Cu această formulă eram pe jumătate acceptat – uneori căpătam chiar și câte o masă sau o înghețată. Proprietarul Mercedesului mi-a întrebat dacă mă gândisem să vizitez Bergen. Nu știam ce era și el mi-a explicat că e un oraș norvegian. A adăugat: a fost primul obiectiv pe care l-am bombardat. Mi-a descris primul

său raid ca pilot, apoi alte situații similare. Înțelegeam puțin germană, în special nume de orașe. Mare parte din geografia mea o învățasem așa, călătorind prin Germania, unde conducătorii de automobile îmi povesteau experiențele lor de război. În Franța, Olanda, Danemarca și Norvegia am învățat, în schimb, numele altor locuri din Europa, pe cele ale lagărelor de concentrare și exterminare. Proprietarul Mercedesului mi-a oferit găzduire în casa lui din Nürnberg. Soția lui mi-a pus la uscat bainele și în dimineața următoare, în timp ce soțul era deja la birou, m-a însoțit cu Volkswagenul ei până la intrarea pe autostradă.

Cu cât cunoaștem mai puțin o națiune sau o cultură, cu atât mai mult ne par înzestrate cu o identitate colectivă. Identitatea culturală, genius loci, sufletul unui loc sau al unei țări, spiritul unei epoci sau al unei civilizații sunt rodul depărtării. Prind consistență în cărți, povestiri, amintiri, generalizări. Pe măsură ce ne apropiem, se destramă ca un miraj. A privi de departe și a menține distanța ne îngăduie să generalizăm într-un mod folositor și să punem ordine în schemele noastre mentale. Dar acest inofensiv procedeu obiectiv, care ar trebui să slujească la stabilirea ordinii, devine instrument al haosului când ne iluzionăm că aceste generalizări au fundament în realitate. Sau când ne punem întrebări de tipul: care este identitatea unui italian sau a unui german, a unui european sau a unui african? Ce trebuie să facem pentru a o încarna și dezvolta? Ce amenință să o polueze?

În Norvegia, am descoperit numeroase fețe ale generozității și ospitalității. Am trăit condiția mea de emigrant în căldura și afecțiunea oferite de Fridtjov și Sonja Lehne. M-au adoptat în casa lor ca pe un frate mai tânăr. Nu erau mulți străini în jur și, în

ochii norvegienilor, inadecvările și reacțiile mele stângace căpătau culoarea exoticii și le stârneau dorința de a-mi veni în ajutor. Eigil Winnje era proprietarul micului atelier de tinichigerie în care am muncit la Oslo. Era mereu de partea muncitorilor săi, împărțind sarcinile cu ei; exemplul său m-a învățat disciplina zilnică a unei activități manuale, respectul față de unelte, satisfacția de a păstra curățenia la locul de muncă, mulțumirea față de munca bine făcută. Cu rigoare și răbdare, m-a introdus în arta de a suda. Când trecea de la exemplul practic la cuvinte, își asuma un aer preocupat și în același timp ușor ironic. Aveam impresia că surprind, îndărătul sfaturilor sale, un licăr de tachinare, ca și cum în momentul în care se străduia să mă facă să înțeleg, îmi spunea și că nu înțelegeam. Cuvintele sale păreau instrucțiuni directe, aproape rețete simple, și totuși erau rostite ca să fie puse deoparte pentru un viitor mai mult sau mai puțin apropiat. Erau „cuvinte-întâlnire” de ținut la păstrare pentru momentul în care puteau fi puse în practică și în mod activ înțelese greșit. Aceeași senzație m-a invadat câțiva ani mai târziu cu o sumedenie de expresii din cărțile reformatorilor teatrului.

Am trăit primul meu an ca emigrant ca pe o aventură privilegiată, o serie de orizonturi inimaginabile și epifanii, și cu orgoliul de a-mi câștiga pâinea cu propriile mâini. Am pozat ca model pentru Willi Midelfart, un pictor care a trăit la Paris în anii '20, și la Berlin și Moscova la începutul anilor '30. Mi-a fost ghid în universul artei, m-a sfătuit într-ale lecturii, mi-a indicat multe moduri de a privi un tablou.

Există un timp al iluminării și un timp al umilinței. A sosit și momentul în care am trăit experiența respingerii ca străin.

Cum să te comporți când ești obiectul nedreptății? Când alții consideră normal să te trateze cu dispreț, să ți se adreseze cu nume insultătoare și să aștepte ca tu să te supui în tăcere?

Am avut un vis: să vizitez casa lui Ramakrishna din Calcutta și, urmându-i exemplul, să cobor la primele scânteieri ale soarelui scările ghat-ului, până la apele Gangelui. Atunci, singurul mod de a materializa un asemenea vis a fost să mă imbarc ca marinar pe o navă comercială norvegiană, cu destinația Asia. Mulți marinari m-au întâmpinat cu tăcută solidaritate, conștienți că împărtășim aceeași condiție; alții, fascinați de demonul rasismului, m-au tratat cu dispreț. Opoziția față de atitudinea lor a însemnat conflict și am suferit din cauza violenței, iar uneori am fost forțat să recurg la ea.

Se lasă noaptea, striate sunt străzile
cu semne de neon,
negru balet de ideograme;
o blondă olandeză
își etalează sâni moi
turiștilor japonezi
într-un beci îmbâcsit de fum;
o tânără filipineză face la fel
pentru marinarii yankei îmbuibăți de bere;
o fetișcană din Hong Kong
șovăielnică și tăcută
escortează un gras businessman britanic.

Aceste versuri ale lui Kenneth White descriu primele mele experiențe interculturale. Violența se ascunde în spatele fețelor

exotice și atrăgătoare. Nimic nu e mai instructiv pentru un tânăr marinăr de douăzeci de ani care descoperă lumea decât compania unei femei dintr-o altă cultură.

În 1956, la Singapore, o femeie m-a strigat din pragul unei case. Ospitalitatea ei nu costa mult. Sau preferam să mă distrez cu fiica ei, o fetiță de zece ani? Fusesem crescut cu principii sănătoase. Am refuzat indignat și m-am alăturat echipajului navei într-un bar din apropierea portului. Marinari de toate limbile, vârstele și culorile – internaționalii mării – cumpărau jetoane de la casă pentru a dansa cu fete la un preț rezonabil, ca prolog al unei situații mai plăcute. În acea seară nu m-am gândit: cine a făcut din femeia care voia să își vândă (presupusa) fiică ceea ce este? Nu m-am întrebat: cine a făcut din mine ceea ce sunt? A fost o altă mamă cea care mi-a pus această întrebare, trei ani mai târziu.

S-a întâmplat când călătoream prin Israel. Am trăit săptămâni în șir pe plaja aproape pustie din Eilat, printre personaje taciturne, similare celor pe care Avner le descrisese cu cinci ani înainte în *Memories of a Terrorist*. Era 1960. Israel era o țară mică, radical diferită de cea de astăzi: două-treimi din populație erau refugiați, supraviețuitori ai infernului nazist și ai unei Europe care înnebunise. Trebuia să mai treacă încă șapte ani până la războiul-fulger de șase zile, din iunie 1967 și la ocuparea permanentă a teritoriilor altor state.

Într-un moshav, un sat cooperativ agricol, Alex, un român blond și cu ochi de un albastru ceresc, mi-a explicat că în România evreii erau recunoscuți după aceste caracteristici. Erau descendenții khazarilor, un popor al stepelor, convertit la iudaism, al căror imperiu durase trei secole. Locuitorii shetl-urilor evreiești din

Europa de Est își aveau originea în diferitele etnii ale imperiului khazar. Noaptea eram trezit de țipete și plânsete. Alex îmi domolea fricile: erau olandezii scăpați din lagărele de exterminare. În beznă, îi vizitau amintirile.

Am vizitat kibbutzul Lohamei HaGetahot, „Luptătorii ghetoului”, fondat de supraviețuitorii insurecției din Varșovia împotriva nemților în aprilie 1943. Era similar altor kibbutzuri în care lucrasem. „Spatiul memoriei” era o baracă: trei camere cu fotografii, amintiri, obiecte, documente atât de înfiorătoare, încât îmi păreau de neconceput. „Cine a făcut din nemți ceea ce sunt?” Cea care adresa calm această întrebare, ca și cum nu se aștepta să primească un răspuns, era ghida mea, o femeie în jur de patruzeci de ani. „Tații lor? Mamele lor docile și iubitoare? Școala lor atât de eficientă? Disperarea datorată crizei economice? Un singur bărbat botezat Adolf?”

Și ea fusese implicată în insurecție, capturată de nemți și aburcată cu fiul ei într-un vagon cu vite, spre Treblinka. A reușit să fugă, cu copilul strâns la piept, alunecând printr-un orificiu din podeaua vagonului, și l-a lăsat în fața ușii unei căsuțe de țară, cu câteva rânduri explicative. Apoi s-a alăturat partizanilor. La sfârșitul războiului, și-a regăsit fiul de care familia poloneză avu-se grijă, a traversat jumătate din Europa pentru a se imbarca la Trieste și debarca clandestin în Palestina. Fiul ei trebuie să fi fost de aceeași vârstă cu mine. Am întrebat-o dacă locuia cu ea. Nu, nu voise să aibă nimic de-a face cu mama lui și nici cu alți membri din kibbutz. Devenise un sabra, poreclă dată evreilor născuți în Israel. Se referă la „fructul de cactus”, spinos pe dinafară, fraged și dulce pe dinăuntru. Sabra sunt aspri, dinamici, pregătiți să se

apere și să atace. Fiul nu reușise să înțeleagă cum evreii din Europa se lăsaseră purtați la abator, fără să pună mâna pe arme. Refuza să se identifice cu ei. Dar voi ați luptat, am obiectat. Femeia a repetat în șoaptă: asta i-am spus și eu.

Am recunoscut tensiunea care fierbea înlăuntrul meu. O simțisem de multe ori, ca pe o transfuzie de sânge negru, care inflamează venele. În fața acelei mame, neputincios ca și ea, încă o dată mânia mea s-a năpustit împotriva voinței colective pe care o numim „patrie, civilizație, familie”: idoli tribului care legitimează nelegiuirea. Spiritul timpului îmi rânjea în față și eu nu știam cu ce arme să îl înfrunt.

După șase luni în Israel am făcut o promisiune. Oricine m-ar fi întrebat de religia mea, aș fi răspuns: sunt evreu. A fost și acela un mod de a-mi arde casa?

Noduri

Dramaturgia organică poate trăi fără o dramaturgie narativă, dar nicio dramaturgie narativă nu poate trăi fără cea organică. E suficient să te gândești la un spectacol de dans care nu întotdeauna pretinde că spune o poveste.

Pentru mine, a povesti-prin-acțiuni sau în-spatele-acțiunilor implica, mai ales, explorarea relațiilor dintre aceste două niveluri de organizare: modul non-evident de a stabili legături între nivelul organic și cel narativ.

Logica nivelului organic îmbrățișa precizia, opozițiile, ritmul, culorile energiei (moale sau viguroasă), efectul de organicitate

al fiecărei acțiuni, calitatea formei lor, caracteristicile extrovertite sau introvertite, dinamica acțiune-reacție, accelerațiile și pauzele, ritmurile acțiunilor simultane și divergente: fluxul lor.

Logica nivelului narativ urmărea să închege relațiile, să țeasă asociațiile, căile aluzive, imaginile sau mănunchiurile de acțiuni care ghidaseră spectatorul către descoperirea unui sens personal în scena cu care se confruntase. Adesea, ceea ce funcționa la nivelul organic al ritmului și varietății acțiunilor risca să prelungească și să dilueze narațiunea.

În realitatea spectacolului, dramaturgia narativă se imprima pe cea organică și cele două erau inseparabile. Dar în timpul repetițiilor le puteam separa *conceptual și funcțional* în două căi contigue. Atunci, aceste căi erau coprezente fiecare cu logica sa și începeau să colaboreze în mod neplanificat, amestecând precizia (necesitatea) și șansa (imprevizibilitatea).

Colaborarea dintre aceste două căi mă obliga să urmăresc simultan orientări diferite, urme opuse, asociații fără legătură, contradicții și contrasensuri. Aceasta provoca apoi creșterea unei multitudini de fragmente și aluzii dispartate, care, în timpul repetițiilor, umbreau îndelung claritatea narativă.

Când povesteam-în-spatele-acțiunilor, nu mă sprijineam pe dramaturgia organică pentru a expune o poveste, ci o utilizam pentru a *încălci* firele dramaturgiei narrative.

În acest tip de muncă, adevărata dificultate rezida în a proteja integritatea organică a spectacolului și a evita fărâmițarea și deprecierea materialelor actorilor. În cea mai mare parte a repetițiilor, creșterea spectacolului îmi era dictată nu de semnificațiile

poveștii, ci de eficacitatea dramaturgiei organice: acțiunile și interacțiunile actorilor.

Reușeam mai mult sau mai puțin să urmăresc și să îmi explic acțiunile actorului pentru că aveau o semnificație evidentă sau grație asociațiilor pe care le trezeau în mine. Brusc, aceste acțiuni nu mai avansau în direcția înspre care păreau să tindă, ci se răsuceau una în jurul alteia, devenind un foc de artificii dinamic, ale cărui filamente multicolore explodau deasupra, în fața, în spatele meu. Era una dintre situațiile de confuzie și turbulență tipice repetițiilor.

Câteodată, foarte rar, această indescifrabilă încâlcire a acțiunilor lua foc: în jargonul Odin-ului o numeam cu deferență „nod“. „Nodul“ părea să țâșnească în mod fortuit din acțiuni simultane care se negau reciproc, dând viață unei *puternice imagini iraționale*. Era consecința unui montaj care detona într-un moment unic și privilegiat: contrariile se topeau dând relief, fiecare, propriei identități. Atunci devenea atât pentru mine, cât și pentru spectator, un *koan* fizic și intelectual, istoric și atemporal, necruțător și milos.

Când compuneam o scenă, îmi propuneam o sinteză de informații contradictorii, conținute într-o formă senzorial convingătoare. Elementele antitetice proveneau atât din nivelul organic/dinamic, cât și din cel narativ: acțiuni fizice și vocale, moduri de a folosi obiecte, costume, cuvinte, semnificații, motive iconografice, sunete, melodii, lumini. Stăruiam îndelung asupra unei scene pentru a dezvălui și structura nenumăratele fațete complementare ale realității interioare și ale celei materiale.

Un „nod“ era o încâlcire de informații contrastante care, în loc să creeze confuzie, ducea spre o eficacitate paradoxală.

În *Ferai*, tânărul rege filantrop și libertarian (Torgeir Wethal) nu se despărțea niciodată de sceptrul său: un flaut care era în același timp mânerul unui cuțit și al unei cravașe.

În *Evanghelia după Oxyrhincus*, Marele Inchizitor (Tage Larsen) încerca să radă umbra Antigonei cu un buchet de flori ale căror tulpini se strângeau într-un pumnal.

În *Cenușa lui Brecht*, Arturo Ui (Francis Pardeilhan) o viola pe fiica mută a lui Mutter Courage (Iben Nagel Rasmussen), așezându-i un lighenaș plin cu apă între coapse și scufundându-și îndelung fața, până când țâșnea la suprafață vânt și în horcăituri.

„Nodul“ pune sub lupă o felie de realitate și o răsturna. Era ambiguitatea care tulbura.

Când mă gândesc la „noduri“, am tendința de a folosi expresii de tipul: tehnică ce nu are tehnică, abilitate fără abilitate, experiență distilată, adevăr existențial. Am senzația clară că regizorul și actorul nu erau meșteri conștienți, ci primii martori involuntari ai unei realități mai consistente și mai profunde decât situația istorică sau imagină pe care ficțiunea lor teatrală încerca să o evoce. O probabilitate se materializase, șansa ne ghidase pașii. Scena era darul Grației: Mama ne zâmbise.

Și totuși, când reflectez asupra rarelor scene care s-au răsturnat în „noduri“, țin cont de faptul că am respectat anumite condiții tehnice, care au fost mereu aceleași.

Încă o dată: acțiunile actorilor trebuia să fie *reale* (ceea ce nu înseamnă realiste). Porneam de la contrariu, dezvoltam acțiunea și imaginea contrare celor explicate în situația asupra căreia

lucram. Îmi impuneam densitatea: o multiplicitate de sugestii care dilatau și provocau implozia statutului univoc și al fixității formei fiecărei acțiuni. Gândeam în mod paradoxal, adesea dând realitate fizică unor expresii idiomatice: „să mori de răs“, „să împaci și capra, și varza“, „să iei pe cineva peste picior“.

Acțiuni reale, opoziții, densitate, gândire paradoxală: acestea au fost premisele pentru a colabora cu șansa și a scăpa de înclinațiile mele mentale.

În 1988, în timpul repetițiilor la *Talabot*, Iben Nagel Rasmussen a prezentat, printre materialele sale, o păpușă-copil confecționată de ea. La un moment dat a tras de un fir și nisipul dinăuntrul corpului păpușii-copil s-a scurs din învelișul de stofă. Am întrebat-o pe Iben dacă putea să își hrănească păpușa cu nisip. A găsit soluția cu un sân fals. Am adăugat un episod cu o naștere. Am înfășurat într-un „nod“ o secvență de acțiuni, care a intrat în ultima scenă a spectacolului: Trickster-ul, androgin, naștea un copil și îl alăpta cu nisipul care-i curgea din sân. Ridica nou-născutul jucându-se cu el, dar nou-născutul se dezagrega, scurgându-i-se printre mâini. La final, ceea ce era un copil devenea doar o zdreanță. Credem că hrănim, dar, de fapt, distrugem. Ne imaginăm că protejăm viitorul în brațele noastre, și e, de fapt, un pumn de nisip.

Acest mod complementar de a gândi și a proceda era și mijlocul de a orchestra o întreagă scenă. În *Vino! Și ziua va fi a noastră*, noile legi erau afișate pe gardurile care împrejmuiau întinsele proprietăți de pe continentul american. Pionierii victorioși (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal și Tage Larsen) îngenuncheau cu umilință în fața șamanului tribului înfrânt

(Iben Nagel Rasmussen), așezau cu blândețe Biblia – busola și talismanul – pe o scândură din lemn de pe pământ. Torgeir ridică securea cu care își deschiseseră drumul prin continentul american și, folosind-o ca pe un ciocan, bătea în cuie Cartea. Biblia era răstignită. Fiecare lovitură de ciocan, care înfigea cuiele în carnea paginilor sacre, avea ca ecou cântecul sfâșietor al șamanului.

În *Kaosmos*, în scena finală, actorii se dezbrăcau de costumele tradiționale și le îngropau într-un mormânt: Ușa Legii larg deschisă pe pământ. Îmbrăcau haine moderne, cântând venirea iminentă a Potopului. Tomba se transforma într-un câmp de grâu și o menadă îl călca în picioare într-un dans extatic.

În timp ce îndrumam actrița, mă gândeam la femeile Uru de la lacul Titicaca, cele care nasc în picioare, legănându-se în ritmul durerilor nașterii. Dansează perpetua curgere a vieții pe care o poartă și care se desprinde din ele.

Simultaneitate: a povesti în funcție de legile spațiului

Zic „a povesti“ și primul lucru care îmi vine în minte este povestirea prin cuvinte. Nu este posibil să pronunți în același timp două sau trei cuvinte, unul deasupra altuia sau unul în interiorul altuia. În scrierile fonetice, cele cu care suntem în general obișnuiți, este imposibil să scrii două sau trei cuvinte unul înăuntrul altuia.

În ideograme, pe de altă parte, logica scrierii face abstracție de logica limbii vorbite. În timp ce aceasta din urmă prezintă

cuvintele în manieră lineară, un sunet după altul, ideogramele procedează în manieră sintetică, alăturând și ținând simultan imagini. Ele nu reprezintă sunetele cuvântului vorbit, ci lucrurile despre care se vorbește, relațiile lor.

„Om“, în japoneză, se scrie cu două semne diferite: *tambo*, „câmp de orez“, și *chikara*, „forță“. Împreună se citesc *otoko*: omul este forța câmpului. Cine cunoaște bine ideograma înțelege conceptul, dar vede în același timp două imagini simbolice diferite și cum din compoziția lor ia naștere altceva decât simpla sumă dintre „orez“ și „forță“.

Pentru Ezra Pound și Serghei Eisenstein, ideogramele apăreau ca o esență a artei montajului, a construcției semnificației prin intermediul conjuncției și al ciocnirii dintre concepte îndepărtate. Extrase din viața cotidiană, și nu din practicile estetice cu aparențele lor „complicații“, ideogramele erau un exemplu de cum diferite elemente alăturate și întrețesute pot interacționa, creând o nouă realitate de gândire și percepție. În teatru, chiar și cea mai simplă acțiune poate fi elaborată ca o ideogramă în care se amalgamează elemente senzoriale și intelectuale, semnale fiziologice și semne simbolice. Acțiunea poate fi gândită și elaborată ca un *montaj simultan* al diverselor componente care, interacționând, creează senzații și semnificații imprevizibile și diferite *pentru fiecare spectator*.

Actorul poate ajunge la efectul sintetic al unei ideograme muncind asupra partiturii fizice separat de aspectul sonor și semantic al partiturii vocale. Într-o fază ulterioară pune în relație partitura care rezultă din acest montaj cu partiturile celorlalți

actori într-o simultaneitate care generează legături neașteptate, concordante sau discordante.

Aceasta a fost extraordinara descoperire a lui Meyerhold din îndepărtatul an 1905: „o plastică ce nu corespunde cuvintelor“. Posturile, mișcările și gesturile nu urmează textul, ci *spun* ceea ce cuvintele ascund. În acest proces, sincronizarea impulsurilor vocii cu cele ale acțiunilor fizice este decisivă. Constituie premisa pentru a obține acel ritm-în-viață pe care spectatorul îl percepe ca *flux organic*: multiplicitate și varietate de ritmuri. Simultaneitatea privește nu numai actorul, dar și drama și periepturile sale. Marea diferență dintre povestirea-prin-cuvinte și povestirea-prin-acțiuni poate fi asemuită cu diferența dintre logica timpului și cea a spațiului. Povestirea-prin-cuvinte, atât cea scrisă, cât și cea orală, trebuie în mod necesar să ordoneze evenimentele unul după altul, urmând vectorul de timp. Povestirea care prinde formă în teatru poate, în schimb, să arate două sau mai multe evenimente diferite *în același timp și în același spațiu*.

Chiar și în povestirea făurită din cuvinte este posibil ca două situații diferite să fie descrise ca și cum s-ar întâmpla în același timp, sărind de la una la alta, folosind tipul de montaj care în film poartă numele lui Griffith. Dar una e *a povesti* simultaneitatea și alta e *a o realiza* în mod concret, ca regizor, cu scopul de a o face să trăiască pentru spectator. Una e *a spune* că în timp ce mâna dreaptă mângâie, stânga caută cuțitul ascuns sub scaunul pe care stă femeia iubită. Alta e *a vedea*. Una e *a explica* că în *același timp* în care Oedip învinge Sfînxul, zeii îi urzesc

orbirea. Alta e a vedea în aceeași clipă perspicacitatea lui Oedip și umbletul său băjbăit prin tenebre.

Când realizăm în mod concret simultaneitatea unor evenimente diferite, compunem o povestire care se articula în funcție de regulile spațiului, în loc de cele ale timpului. Atunci puteam să pun în relație evenimente și situații independente, fără altă legătură decât aceea de a fi conținute în același spațiu. Era simultaneitatea care conecta diferitele evenimente. Linii diferite de acțiuni înaintau în paralel. Uneori una era explicit în prim-plan, și celelalte rămâneau în fundal. Alteori, spectatorul alegea linia pe care să o urmărească și cea pe care să o lase în culisele atenției sale. Alternanța dintre o ierarhie pre-stabilită și o ierarhie la liberă alegere, dintre o acțiune principală și o acțiune secundară, era unul din ritmurile asupra căruia mă concentram în fiecare scenă. Era un dans în care uneori autorul montajului – regizorul – era preocupat să ghideze atenția spectatorului. Alteori, spectatorul era lăsat liber să decidă montajul în funcție de ritmurile propriilor sale alegeri.

„Cezar i-a învins pe gali. Nu avea cu el nici măcar un bucătar?” Acest vers din poezia lui Brecht *Întrebări de la un muncitor care citește* i-a inspirat unei actrițe (Silvia Ricciardelli¹) personajul său – o bucătăreasă – în spectacolul *Cenușa lui Brecht* (1980). Evenimente din biografia scriitorului german, dar și personaje și intrigi din operele sale constituiau contextul narativ. În timpul repetițiilor am poziționat actrița printre spectatori, unde își desfășura îndatoririle de bucătăreasă, în vreme

¹ Italiancă, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1974-1984.

ce asista la episoadele Istoriei și ale vieții lui Brecht. Doar arareori se amesteca printre ceilalți actori. Cred că Meyerhold ar fi numit această soluție *grotescă*, Brecht *verfremdung* și Grotowski *dialectica apoteozei și deriziunii*.

Actrița expunea o detaliată linie de acțiuni care curgeau contiguu cu vicisitudinile lui Brecht. Pe parcursul întregului spectacol, pregătea de mâncare. Curăța cartofi, spăla legume, răzuia morcovi, zdrobea căței de usturoi, toca mărunț țelină și pătrunjel, prăjea ușor ceapă și slănină și le răsturna într-o oală uriașă, care fierbea la flacăra sfârâitoare a unui aragaz. Curând, aroma unei ciorbe de legume și paste gâdila nările spectatorilor.

Bucătăreasa nu avea o relație directă cu lumea lui Brecht, constituia un context de sine stătător și autosuficient, absorbită de pregătirea și degustarea bucatelor. Acțiunile sale compuneau o simfonie de imagini și sunete, o muzică continuă, conform unui ritm care nu o pune în relație cu logica narativă a scenelor spectacolului. S-ar putea spune că acțiunile sale erau fundal pentru acțiunile principale. Era contiguitatea care acționa asupra sistemului nervos al spectatorului generând, subliminal sau conștient, legături și interpretări. Spectatorul credea că bucătăreasa urmărea ceea ce se întâmpla în jurul ei, că despica un pui cu lovituri viguroase de cuțit pentru a ilustra cruzimea naziștilor sau pentru a-și revărsa furia în fața nedreptății lor. Sau își imagina refuz, indiferență sau resemnare, văzând-o preocupată să cioplească două bucăți de lemn în formă de cruce.

Uneori, un nebănuit scurtcircuit asociativ exploda. Un evreu (Toni Cots¹) încerca să fugă din strânsoarea mortală a naziștilor. Alerga disperat în jurul sălii, la câțiva centimetri de spectatori, nu găsea nicio cale de scăpare, accelera frenetic pasul. Cu o atitudine demnă, Arturo Ui (Francis Pardeilhan) înainta, și ridicându-și brațul, într-o binecuvântare, îl țintuia locului. În acel moment bucătăreasa turna ceapa tocată într-o tigaie cu ulei fierbinte. Ceapa sfârâia precum carnea care arde și un fum îmbietor umplea încăperea.

În *Evanghelia după Oxyrhincus* (1986), un croitor evreu hasidic (Else Marie Laukvik) îl căuta pe al său mesia printre constructorii Noii Societăți, care aplicau preceptele lui Stalin, al lor mesia... Croitorul nu lua în seamă ceea ce se întâmpla în jurul lui și, reciproc, constructorii Noii Societăți nu îl luau în seamă.

Și aici contiguitatea prezenta în același spațiu situații și acțiuni care, din punct de vedere narativ, se scurgeau independent una de alta, una ca „fundal” al celeilalte. Se conectau, totuși, la nivelul dramaturgiei dinamice, prin ritm, calitatea energiei și asociațiile pe care le puteau trezi. Spectatorul era conștient că nu existau relații de cauză și efect între acțiunile croitorului evreu și cele ale constructorilor Noii Societăți. Și, totuși, contiguitatea lega diferitele partituri în insolite efecte vizuale, auditive și olfactive. Unul dintre constructorii Noii Societăți, al cărui *nom de guerre* era Ioana d'Arc (Julia Varley), își mărturisise credința reconstituind urcarea pe rug și martiriul în mijlocul flăcărilor. În punctul culminant al monologului, croitorul

¹ Catalan, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1974-1984.

evreu sufla deasupra unui vechi fier de călcat, stârnind un roi de scânteii. Călca o haină într-un nor de vapori și miros de stofă arsă.

Aproape în toate spectacolele mele, care au succedat *Evanghelia după Oxyrhincus*, colinda un personaj ce nu aparținea contextului narativ evident. Nu era o apariție anecdotică, ci o prezență reală și ambiguă, care intersecta încontinuu orbitele altor personaje. Spectatorul o percepea ca personaj datorită forței persuasive a dramaturgiei organice a actorului. Efectul de înstrăinare și fascinație al acestei figuri nu era o consecință a liniilor narative explicite: era contiguitatea care stabilea puncte de întâlnire și conexiuni imprevizibile. În mintea regizorului, acest „personaj” aparținea unei povești secrete care, în mod eliptic și fragmentar, apărea în interstițiile celei evidente. Dar în mintea spectatorilor, asuma alte semnificații.

Mă gândesc la Trickster (Iben Nagel Rasmussen) din *Talabot*, jumătate om și jumătate animal, care urmărea celelalte personaje maimuțărind pasiunile și suferințele lor; sau la Doña Musica (Julia Varley), în *Kaosmos*, Moartea invizibilă care dansa în jurul personajelor dintr-o povestire a lui Kafka. În *Sare*, un personaj indefinibil (Jan Ferslev), așezat în afara cercului care delimita net spațiul scenic, acționa independent de actriță (Roberta Carreri). Părea sufleorul sau umbra ei, și, totuși, muzica și mișcările sale nu corespundeau cu cele ale protagonistei din centrul spațiului.

Am exploatat la extrem posibilitățile simultaneității și contiguității în *În scheletul balenei*. Spectacolul își avea originile în *Kaosmos*, creat cu patru ani înainte, dar noua versiune a fost despuiată de dramaturgia narativă a spectacolului anterior: costume, culori, obiecte, accesorii, referințe narative. Au rămas

cântecele și partiturile organice, desenele tuturor acțiunilor actorilor, fără obiectele care erau mișcate și justificate de respectivele acțiuni.

Pe această dramaturgie dinamică am grefat textele din *Evanghelia după Oxyrhincus*. În spectacol erau rostite în coptă, greaca *koiné* și idiș. Aici textele erau, în schimb, comprehensibile și interpretate în mod blasfemic cuvintele din Cărțile Sacre.

Dintre cei nouă actori din *Kaosmos*, doar șapte au participat la *În scheletul balenei*. Uneori, respectând partitura spectacolului original, se întorceau către un partener invizibil, unul dintre colegii care plecase. Proximitatea celorlalți actori dădea impresia că se întorseseră către unul dintre ei. Dar acțiunile lor nu se potriveau la nivel narativ, ci doar la cel organic. Un al optulea actor, care nu participase în *Kaosmos* (Tage Larsen), juca în *În scheletul balenei*, la câțiva centimetri de ceilalți. Se găsea în mod fizic în centru, dar ca un străin, niciodată interacționând cu acțiunile celorlalți, ca și cum nu îl priveau sau se aflau la depărtare. Reacționa în relație cu un „partener“, o scândurică groasă din lemn, folosită în zeci și zeci de feluri: ca un pupitru, o carte, un taburet, un pieptăn, un arcuș de vioară, un hârleț, o scară, o pilă de unghii, o furculiță, un binoclu, un evantai, o ghilotină. Contiguitatea provoca efecte grotești, deconcertante și crude. Spectatorul bănuia că acțiunile acestui solitar actor care se mișca printre ceilalți erau un comentariu intenționat la ceea ce se întâmpla în jur. Uneori, se întreba dacă rezonanța era pur accidentală, alteori remarcă un efect voit al contrapunctului. Răsturnarea sau stupoarea se producea în scena finală, când ieșea la iveală sensul secret al prezenței sale.

În scheletul balenei este, indubitabil, un exemplu referitor la tot ceea ce *nu* se cuvine să faci în teatru. E, deci, important de subliniat că nu a fost rezultatul unui proiect preliminar al meu și al actorilor de la Odin. Au fost circumstanțele cele care ne-au făcut să constatăm cum, în pofida oricărei așteptări și a bunului-simț, partiturile spectacolelor precedente și-au menținut o misterioasă eficacitate și o capacitate de a genera semnificații, chiar în absența a tot ceea ce în mod normal creează o punte între actori și spectatori. Când am întrezărit această oportunitate am decis să o explorăm.

Un spectacol, bazat pe simultaneitatea situațiilor care nu au nimic de-a face una cu cealaltă, poate cu ușurință să cadă în nonsensul și plictiseala care rezultă din arbitrar. La proba faptelor, trebuie să reușească *să trăiască în spectator*, în pofida lipsei sale deliberate de inteligibilitate. Posibilitatea de reușită depinde de rădăcinile pe care materialele scenice le-au dezvoltat în corpul-minte al fiecărui actor. Oricât ar fi de rafinată întreteserea poveștilor și surselor evidente și secrete, dacă aceste rădăcini nu produc acțiuni al căror efect organic să răsună în universul emoțional și asociativ al spectatorului, spectacolul se face literalmente țândări. Pierde ca o fantomă în lumina zorilor.

Exú: a înota într-o prezență continuă

O acțiune este schimbarea, oricât de infimă, care afectează conștient sau subliminal atenția, înțelegerea, sensibilitatea și simțul chinestezic ale spectatorului. Într-un spectacol de teatru este

acțiune – ceea ce se referă, deci, la dramaturgie – atât ceea ce spun și fac actorii, cât și sunetele, muzica, luminile, modificările de spațiu, modurile de a folosi costumele. Sunt *acțiuni* obiectele care se transformă. Nu este important să precizezi câte și care sunt acțiunile unui spectacol. Contează să observi că acțiunile devin eficace teatrale doar când se întretes: când devin țesut (țesătură) – „text spectacular”.

Împletirea se articulează în funcție de două modalități. Prima se realizează printr-o desfășurare a acțiunilor în timp, prin intermediul unei *concatenații* de cauze și efecte sau printr-o alternanță a acțiunilor, care prezintă două desfășurări paralele. A doua se produce prin intermediul *simultaneității*, prezența contiguă a câtorva acțiuni.

Concatenație și simultaneitate constituie cele două dimensiuni ale împletirii. Sunt cei doi poli care, prin tensiunile sau dialectica lor, declanșează viața spectacolului: acțiunile la muncă, dramaturgia.

În candomblé-ul brazilian, despre una dintre divinitățile Orixá, se spune: „Exú aruncă azi piatra cu care a ucis ieri jaguarul”. Și un spectacol poate furniza experiența unui spațiu-timp în care trecutul poate reveni, iar „după” poate precede „înainte”. Un reflex condiționat ne împinge să identificăm cauzele a ceea ce se întâmplă în ceea ce a precedat: întrucât se întâmplă *după* ceva anume, ne gândim că se întâmplă *din cauza* a ceva anume. Când privilegiam legăturile de *simultaneitate*, încercăm să contrazic tendința și nevoia spectatorului de a proiecta raporturi de cauză și efect în evidența concatenație a acțiunilor în timp.

Simțeam nevoia de a trata materialele narative ca și cum ar fi fost fragmente de mit, așchii de arhetip. Dintr-un punct de vedere tehnic, ceea ce dă mitului forța de a traversa epoci diferite și de a se adresa fiecăruia dintre noi este folosirea timpului. Mitul este spus ca o poveste care se dezvoltă, dar în realitate se desfășoară mereu *în prezența* tuturor diferitelor sale episoade. Episoadele urmează unul după altul, și totuși sunt simultan prezente în mintea spectatorului sau a cititorului. E o poveste care înaintea în cerc și în momentul în care se întoarce asupra ei înseși produce un salt în mintea noastră.

În povestirea-prin-acțiuni sau în-spatele-acțiunilor, amestecam prezentul și trecutul în cutia spațiului scenic care înglobează actorii și spectatori. Dimensiunea temporală nu era reglată de rațiunile care prezidează limba, de timpurile verbelor care disting net prezentul de trecut și de viitor. Nu mai erau timpurile verbului care să impună ordinea lor, ci o înlănțuire de acțiuni care era prezența continuă a trecutului și a prezentului în care totul plutea.

Timpul, atunci, își regăsea libertatea și putea aluneca înainte și înapoi. Când ne amintim, gândul nostru înaintea în salturi, corelează trecutul cu fanteziile despre viitor, amestecă planuri și dimensiuni care nu respectă o succesiune cronologică sau logică.

Un spectacol poate traduce în dimensiunea spațială natura specifică a gândului: capacitatea sa de a sălta înainte și înapoi în timp, de a stabili legături între fapte îndepărtate și de a urmări simultan două sau mai multe tipuri de logică înrudite. Povestirea-în-spatele-acțiunilor grefează dimensiunea analitică pe dimensiunea timpului istoric: distinge elementele potențial

narative, le cântărește, le examinează în lumina alternativelor posibile, le ordonează în concordante sau divergențe și le dezorganizează pentru a evada din categoriile cunoscute.

Diferite imagini, una după alta, alcătuiesc deja o povestire. Multe teste psihologice se bazează pe acest principiu simplu. Există tablouri sau fresce în care episoadele unui eveniment sau ale unei biografii sunt poziționate în diferite părți ale aceluiași peisaj. În acest caz, diferitele scene nu se înlanțuie. Ochiul privitorului poate parcurge tabloul, corelând episoadele mereu într-o altă manieră. Din conținutul unui singur cadru, se nasc astfel multe povestiri diverse.

În *Iudita* (1988) povestea era cadrul care *comprima* diverse scene, evitând dispersia în imagini fără legătură. În prima scenă, actrița (Roberta Carreri) nara episodul biblic al uciderii lui Olofern de către Iudita. Ulterior, spectacolul a devenit o orchestrare a variațiunilor pe fapte deja cunoscute. Acțiunile actriței nu expuneau povestea, ci o interogau într-o succesiune de perspective, stări sufletești, motive și amintiri care se negau reciproc. În parcursul său labirintic, spectacolul înainta și se întorcea în timp, dezvolta un detaliu într-un episod de sine stătător, imagina evenimente care s-ar fi putut întâmpla, propunând constant același punct culminant: voluptatea Iuditei de a tăia capul lui Olofern.

Uneori, un spectacol putea crește în funcție de o dramaturgie narativă ca un ciorchine de struguri sau un mănunchi de *kippu*, de fire înnodate. În *Castelul* din Holstebro (1991), Julia Varley țesea scene și personaje din diferite spectacole de-ale sale. Printre ele, ca un leitmotiv era Mr. Peanut, figura cu cap

de mort. Povestea actriței se desfășura în cheie ironică și poetică. Actrița se dedubla, se arăta pe sine și personajul ei, o întâlnire între o tânără și un bătrân respectabil. Cele două personaje, interpretate de aceeași persoană, făceau să se ciocnească tinerețea și moartea într-o întâlnire în care se suprapuneau vulnerabilitatea și cinismul. În final, dedublarea inițială suferea o transformare. Ghemuită la pământ, actrița îl legăna în poala ei pe bătrânul Peanut, ca și cum ar fi fost un copil, un bunic-bebeluș de alăptat. Sau Moartea abia născută.

Originea căii Odin

*Se depărtau în codru două drumuri
Și trist că nu pot merge pe-amîndouă
Și că sunt doar un singur călător,
Oprii și lung eu mă uitai la unul
Care cotea departe prin pădure.*

*Pornii pe celălalt, frumos și el,
Având ceva ciudat, îmbietor,
Cu iarba lui, și dornic să mă poarte;
Deși, atunci în zori, ele-arătau
La fel aproape, și zăceau sub frunze*

*Pe care niciun pas nu le-nnegrise.
O, mai privii nostalgic către primul
Și-mi promisei c-o să-l străbat cândva...*

*Dar eu știam că drumurile-s multe
Și nu mă mai întorc din calea mea.*

*Le-oi povesti cu un suspin acestea
De-acum încolo secole întregi:
Se depărtau în codru două drumuri;
Eu l-am ales pe cel mai neumblat -
Și, iată, asta toate le-a schimbat.¹*

Adevărata origine profesională, cea care ne determină să ne alegem calea, de multe ori nu coincide cu primii pași în teatru. Pentru mine și Odin Teatret, înființat în Norvegia de norvegieni care aspirau să ajungă actori, expatrierea în Danemarca a reprezentat răsturnarea modului nostru de a imagina și face teatru. Emigrarea a devenit impulsul inițial pentru a ne folosi în mod întreprinzător vulnerabilitatea tehnică și resursele umane într-o țară pe care nu o cunoșteam. Ne pierduserăm limba și avantajul natural de a o împărtăși cu spectatorii noștri. Ajunseserăm bâlbâiți, constrânși să ne inventăm propriul limbaj scenic de acțiuni vocale și fizice.

Instinctul de supraviețuire, susținut de o cunoaștere a istoriei teatrului, m-a făcut cutezător. Se întâmplă de multe ori ca un străin să nu fie inhibat de norme și obiceiurile țării care îl găzduiește. Atitudinea semeață de „abia sosiți” și urgența de a

¹ Robert Frost, *Drumul pe care nu l-am urmat* în *Versuri*, tălmăcire și cuvânt înainte de Victor Felea, București, Editura Tineretului, 1969, pp. 73-74 (n. tr.).

soluționa problemele care ne striveau ne-au condiționat stilul și modul de a gândi: identitatea noastră profesională.

În Oslo, când eram un mic grup anonim de diletanți fără un spațiu, fără bani, fără spectacol și spectatori, un prieten m-a întrebat: pe scurt, faceți teatru pentru voi înșivă? Mi-a fost ușor să răspund: dacă fac teatru, este evident că vreau să prezint rezultatele în speranța că mulți spectatori le vor aprecia. Pe de altă parte, am remarcat, nimeni nu mi-a cerut vreodată să devin artist și nici nu și-a exprimat dorința de a-mi vedea un spectacol. Cu întrebarea lui, probabil, prietenul meu încerca să descopere altceva: ce sens avea pentru mine hotărârea de a face teatru. Care erau originile și scopul hotărârii mele.

Nu am ales teatrul din vocație artistică. Ca emigrant italian în Norvegia, căutam o soluție pentru a justifica faptul că eram diferit. Nu eram interesat să impun această diferență ca pe o identitate cu o valoare specifică. Voiam s-o folosesc ca pe un cal troian pe care locuitorii să îl întâmpine dărâmându-și zidurile de apărare. Acțiunile, cuvintele și comportamentul meu – mă gândeam – ar fi fost judecate altfel dacă eram un artist de teatru, în loc de un simplu muncitor străin. Criticile și opiniile ar fi avut de-a face cu domeniul artei, al esteticii sau al politicii, nu ar fi fost pătate de preconcepții rasiale sau culturale.

Nu voiam ca teatrul-cal-troian (frumoasa imagine a lui Julian Beck) să fie expresia personalității mele, ci o evadare din personalitatea în care alții mă zăvorăseră. Nu întâmplător, în primele mele bâlbâieli teatrale, vorbeam despre un teatru care să reflecte conflictele din societate. Eram influențat de Brecht și de ceea ce citisem despre spectacolele lui de la Berliner Ensemble. Teatrul

devenise o luare de poziție într-o perioadă de „război rece” ostil, în care lupta de clasă aparținea realității mele cotidiene. Îmi terminam studiile universitare și peste câteva luni nu aș mai fi avut nevoie să îmi câștig existența ca sudor. Educația mă pregătise pentru o viață de profesor de liceu. În loc să accept gratificațiile și provocările unui astfel de viitor previzibil, impulsivitatea mea a aruncat în aer mica lume pe care o construisem. Explozivul la dispoziția mea, pe care trebuia să învăț a-l domina, era teatrul.

Prietenul meu din Oslo era atașat de mine. Îi părea rău să mă vadă alergând după o himeră a teatrului, împreună cu tineri respinși la școala de teatru. În ochii lui, eram lipsit de orice experiență de teatru și cu capul plin de ideile excentrice ale unui tânăr polonez – la acel moment total necunoscut total necunoscut: Jerzy Grotowski. Nimic straniu că nu eram luat în considerare de mediul profesional și de autoritățile culturale. În acele timpuri, edificiul teatral și reprezentarea textului constituiau profilul dublu al artei scenice.

După un an, la Oslo, am terminat spectacolul Ornitofilene, bazat pe textul lui Jens Bjørneboe. L-am prezentat chiar și în Suedia, Finlanda și Danemarca. Apoi, după câteva luni, a venit propunerea neașteptată din partea primăriei din Holstebro. Oferta consta în a părăsi Norvegia și limba care era o legătură afectivă și comunicativă cu prietenii care însemnau nespun pentru mine. Trebuia să renunțăm la lumea cunoscută din capitala norvegiană și la primii noștri spectatori și să ne mutăm într-un orașel cu 18.000 de locuitori, într-o regiune periferică a Danemarcei, știută pentru pietismul ei religios și lipsită de tradiții teatrale. În schimb, primeam o fermă părăsită de la marginea orașului și o subvenție derizorie.

Am locuit mulți ani în Norvegia și am văzut cum se destramă modul de a gândi dat de educația mea italiană. Mă adaptasem la condiția mea de muncitor și ajunseseam la o autonomie personală. Eram profund legat de câteva persoane care îmi influențaseră dezvoltarea politică și intelectuală și mă simțeam în largul meu într-un cerc de prietene și prieteni, acceptat, iubit. Păraseam acest mediu pe care îl cucerisem, persoană cu persoană, pentru a mă muta într-un orașel din Iutlanda și a crea un „teatru-laborator”, deși nimeni nu știa ce o să fie. Eram însoțit de patru norvegieni în vârstă de douăzeci de ani, care își abandonau familia, prietenii și limba maternă. Ce motive stăteau la rădăcinile deciziei mele? Și care erau rațiunile tinerilor mei actori de a mă urma? Fiecare dintre noi am fi putut da multe și contradictorii răspunsuri. Îmi dă târcoale senzația că orice reflecție asupra propriei origini nu poate fi separată de foamea de vertij și aventură, de risc și provocare a vieții. O foame care, de dragul jocului și cu solemnitate, îți dă ghes să pui foc casei și să te bucuri de scânteierea flăcărilor cu naivitate și emoție.

Curajul înseamnă, poate, să nu te lași în totalitate pradă spaimelor care îți pun piedici.

Când am emigrat prima dată, din Italia în Norvegia, a fost o despărțire voluntară de lumea pe care o cunoșteam și o recunoșteam, de certitudinile și avantajele culturii mele, ale familiei mele, ale profesorilor și ofițerilor de la colegiul militar unde studiasem. Separarea de cultura mea a fost primul pas către cucerirea diversității mele în timpul anilor de muncă manuală și al neconținutelor pribegii prin Europa și Asia.

Când acest mod de a trăi a devenit un obicei, am decis să arunc ancora. M-am înlănțuit de meșteșugul teatral și mi-am lăsat rădăcinile să crească. Mi-am accentuat idiosincraziile și am forat în mine însumi pentru a ajunge într-o patrie care să fie numai a mea. Emigrarea și felul cum m-am lăsat înlănțuit de meșteșugul teatral au dus la înflorirea superstițiilor vitale. Toate eforturile mele de creare a realității ficțiunii au fost depuse pentru a fi în altă parte. Teatrul este arta ubicuității: m-a susținut să adopt o poziție în împrejurările istoriei mele personale și mi-a asigurat un adăpost vremelnice în brutalitatea Istoriei. Mi-am folosit meșteșugul cu răbdare și fără cinism, urmând o disciplină care a transformat o senzație a absenței într-o căutare a prezenței.

De aceea iubesc atât de mult cuvântul „tranziție”. A fi în tranziție – îmi spun – înseamnă a persevera în a evada. De ce anume? De păienjenişul originilor mele, de ale sale schimbări ulterioare și de măruntele stabilizări; de ceea ce sunt spre ceea ce visez să fiu; de ceea ce știu spre ceea ce este la pândă. M-am îndepărtat de ceea ce cunoșteam către un orizont care astăzi se colorează tot mai mult în urme ale întoarcerii. Sunt ca un străin care coboară din tren, nu recunoaște nimic și spune: aceasta este casa mea.

Iubesc teatrul fiindcă, prin natura lui, este străin fie că vrea sau nu, fie că știe sau refuză să o știe. Istoria îmi spune această poveste. Cel care a practicat teatrul ca meșteșug, în Europa sau în Asia, a trăit mereu condiția de străin, ca și cum ar fi fost în trecere. Companiile actorilor erau formate din persoane provenind din diverse regiuni și diferite clase sociale. Teatrul era străin în lumea în care trăia și printre spectatorii datorită cărora trăia, mai ales deoarece contrazicea granițele și ierarhiile care mențineau

ordinea în societatea înconjurătoare. De aceea a fost uneori o microsocietate separată, discriminată și disprețuită. Și de aceea a fost, uneori, o insulă a libertății.

Când, în secolul XX, teatrul părea destinat morții, fiindcă apărea inadecvat timpurilor și exigențelor modernității, noii economii și noilor tipuri de spectacole, oamenii de teatru au practicat – mai mult datorită forței împrejurărilor, și nu a unui plan conștient – o dublă strategie. Pe de o parte, au îndemnat societatea înconjurătoare să recunoască profesia scenică ca un bun cultural care trebuie protejat, eliberând-o astfel din lanțurile comerțului. Profesia noastră este artă – au afirmat ei – obținând să fie subvenționată și apărată ca o moștenire națională de valoare. Pe de altă parte, în timp ce se producea această schimbare de mentalitate, câțiva bărbați și câteva femei au înființat arhipelaguri de mici insule teatrale autonome. Fiecare dintre aceste insule trăiește ca un străin în propriul său ambient cultural. Este o minoritate neglijabilă, capabilă însă de a-și deschide propriul drum prin noi teritorii, scăpând de îngrădirile obișnuite ale teatrului comercial sau de tradiționalele reprezentării artistice.

Personal, am experimentat natura străină a teatrului și dintr-o altă perspectivă în timpul turneelor în străinătate cu Odin Teatret. Eram străini nu pentru că veneam din altă parte a lumii și vorbeam limbi diferite, ci pentru că rolurile se inversau. Noi, străinii, în mica sală în care prezentam spectacolul, deveneam stăpânii casei și îi întâmpinam pe spectatorii care, timp de o oră sau ceva mai mult, deveneau străinii în vizită. Se aflau în fața a ceva ce era expresia biografiei „altora”, o manifestare a alterității. Intrau, își

ocupau locurile, observau, uneori ca simpli turiști, curioși, receptivi sau animați de un arogant complex de superioritate.

Asta se întâmplă și atunci când majoritatea spectatorilor consideră teatrul care îi găzduiește un teatru local. Mult mai explicită și mai vizibilă este senzația distanței când teatrul vine dintr-o țară îndepărtată. Dar e mereu aceeași relație dintre „străini” care intră în joc, când disimulată, când dezvăluită.

Este de netăgăduit că am integrat experiențele mele personale în munca artistică. Răsturnându-le în ficțiune teatrală, astăzi pot să afirm că intensitatea acestui proces de transformare m-a transformat și pe mine. Experiențele teatrale nu sunt de aceeași calitate cu cele religioase, și totuși sunt similare. Precum extazul simțit de unii dintre matematicieni și fizicieni în anumite momente ale cercetării lor. Sau precum acea „armonie cosmică” ce l-a cuprins pe Poincaré, atunci când a reușit să completeze o formulă matematică ce era, din punct de vedere estetic, fascinantă.

Am experimentat varii moduri de a mă folosi de iluzii, evitând ca iluziile să se folosească de mine. A face teatru înseamnă a trăi o vrajă, a crea arhipelaguri de insule magice, tragice sau groțesti, oglinzi ale lumii, așa cum o cunoaștem, sau ale unor lumi diferite de real, ca un delir fantastic. Dar, după fiecare vrajă, după fiecare labirint în care nimic nu părea să fie cert, am rupt bagheta magică. Seară de seară, după ultima scenă, m-am întors la Istorie. Am lăsat spectacolul să crească precum un copac sacru și, apoi eu însumi l-am doborât. Uneori, semințe neștiute cădeau din rămuriș și se așteptau în profunzimile unui spectator unde germinau, lăsându-l mut și nemișcat.

Pentru mine, teatru era și un luminiș populat de prezența spectatorilor vii și imaginari. Mă aflam în centrul junglei, în agitația epocii și a societății mele, înconjurat de persoane motivate să-mi vadă munca, să își împărtășească întrebările și să studieze cu mine. Dialogam cu cei vii, care îmi erau străini, și cu câțiva morți pe care îi iubeam. Îmi protejam fragilitatea în spatele prestigiului unei ceremonii învechite, numită teatru și considerată artă.

Astfel trecutul trăiește în prezent și de acum încolo adult și înțelept mai pot fi copilul care visa cu ochii deschiși la marginea unui mormânt. Mă hrănesc încă din acele zone ale tăcerii pe care abandonarea culturii mele le-a întredeschis în mine. Acționez, vorbesc și scriu fără zăbavă, ancorat în imediatețea meșteșugului teatral. Aștept. Așteptarea e prezentul viitorului. În acest peisaj ce va să vină, teatrul este calea care mă face demn de întoarcerea la copilăria mea și de înaintarea în timp, cu iluzia dispariției mele în legendă.

Nu text, ci context narativ

Cu trecerea anilor, eterogenitatea confuză care, în timpul repetițiilor, deriva din varietatea materialelor actorului, din coprezența diverselor surse narative și din desfășurarea scene-lor simultane a devenit un instrument eficace pentru a tăia craca certitudinilor pe care stăteam. Îmi satisfăcea nevoia de a scăpa de înclinațiile și obiceiurile mele și de a descoperi o cărare neașteptată în jungla în care mă aflam la vânătoare. Dar simțeam și dorința de a parcurge din nou experiența pe care am

trăit-o ca traumă cu *Casa tatălui meu*, cel de-al patrulea spectacol pe care l-am făcut.

Primele trei spectacole ale lui Odin – *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967) și *Ferai* (1969) – aveau ca surse textele scrise de norvegianul Jens Bjørneboe și danezii Ole Sarvig și Peter Seeberg. Am fost constrâns, totuși, să intervin radical în scriitura din cauza unor împrejurări obiective. Textul lui Jens Bjørneboe avea cincisprezece personaje, douăzeci de scene care se desfășurau în diverse locuri și dura două ore. Eu aveam doar patru actori care într-un spectacol de o oră jucau tot timpul printre spectatori. *Ferai* avea cinci personaje și numeroase schimbări de scene; eu aveam opt actori și variile situații dramatice se derulau într-un spațiu gol. *Kaspariana* era un text poetic lung, fără personaje și subdiviziuni. Am extras câteva personaje din text și pe altele le-am inventat. Aceste constrângeri m-au învățat să intervin într-un text din motive pragmatice, nu de dragul originalității creative. De aceea adăugam, în timpul repetițiilor, scene fără dialog sau fragmente provenind din alte scrieri ale aceluiași autor.

Caracteristicile textelor, care nu corespundeau condițiilor materiale pe care le aveam la dispoziția mea, m-au învățat să-mi ghidez actorii fără a porni de la personaje înrădăcinate într-o structură narativă scrisă. Mai mult, când monologurile erau lungi, simțeam nevoia de a le traduce în soluții teatrale, adică, vizibile. În *Ornitofilene*, protagonistul povestea cum fusese torturat de nemți în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Am pregătit o scenă de violență, în care am intercalat scrisoarea autentică a unui tânăr partizan norvegian, împușcat de naziști.

În *Ferai*, un mesager descria pe larg lupta претенdenților la tron. Am tăiat monologul în întregime și l-am înlocuit cu o luptă acrobatică.

Mi-am bătut capul pentru a descoperi soluții scenice la situații care funcționau numai pe hârtie. Care era echivalentul unei mulțimi, dintr-o piață, strânsă în jurul lui Kaspar Hauser, când aveam doar șase actori? Cum informam spectatorul, printr-o imagine sintetică și pregnantă, asupra condițiilor de viață ale acestei mulțimi? M-am gândit la o podea acoperită de pâine călcată în picioare și zdrobită cu indiferență: o societate opulentă crescută în superfluu.

În *Ornitofilene* călăul se autoflagela și victima torturată sălta în aer, prăbușindu-se la pământ cu țipete de plăcere. În *Ferai* tânărul rege democrat își predica idealurile de egalitate îngenunchind pe spatele adversarului învins. Întrerupeam brusc desfășurarea rectilinie, întretesând două sau mai multe acțiuni simultane contrastante. Dar structura anecdotică și viziunea existențială a textului – și, deci, a autorului – erau importante pentru mine. Textul era ca un vânt care sufla într-o direcție. Spectacolul naviga contra vântului. Dar, deși înainta în direcția opusă, prin forța vântului spectacolul se orienta și își găsea ruta.

Casa tatălui meu (1972) mi-a revelat o altă cale. Încă o dată, constrângerile m-au pus cu spatele la zid. Luni în șir am așteptat un nou text al lui Peter Seeberg, dar când l-a livrat, amintea de tematica din *Ferai*. Nu mai puteam aștepta o nouă propunere. Cu consimțământul actorilor, am decis să teatralizez biografia tânărului Dostoievski, pe care tocmai o citisem într-o

carte a lui Alain Besançon. Mă simțeam gol-goluț: era pentru prima oară când mă aruncam într-un spectacol fără firul de siguranță al evenimentelor descrise într-un text. Acum depindea numai de mine să născocesc o intrigă, să aleg, din mii și mii, episoadele remarcabile, să le condensez, să imaginez dialoguri, să concep un final inteligent și dramatic. Am început cu o improvizație: casa tatălui lui Dostoievski. Mujicii intră noaptea în casa stăpânului și îl omoară în timp ce doarme în patul lui. Apoi îi strivesc testiculele. Era răzbunarea lor împotriva patriarhului care abuza de tinerele lor fiice.

Această primă improvizație, care ulterior a dat titlul spectacolului, a fost urmată de multe altele inspirate din fapte istorice și literare din epoca scriitorului rus, dar și de episoade din istoria mea personală și a actorilor mei. Reacionam recalcitrant și cu teamă la impresiile provocate de munca actorilor. Materialele lor musteau de vehemență, erau saturate de erotism și trădau o vulnerabilitate profundă. Precum acizii, acționau asupra sensibilității mele și dizolvau constelația tematică (biografia și romanele lui Dostoievski) într-un *context în viață* care mă lăsa nesigur și confuz. Fără personaje și fără o prealabilă succesiune de scene și dialoguri care să garanteze desfășurarea narațiunii, acțiunile actorilor se împrăștiuau precum scânteile în toate direcțiile, târându-mă pe mine într-o noapte întunecată. Cu cât elaboram mai mult improvizațiile lor, cu atât mă îndepărtam de tema de plecare. Eram înghițit și pierdut într-un corp gigantic.

A fost, poate, experiența cea mai chinuitoare și revelația cea mai teribilă, cu adevărat extraordinară, din viața mea

profesională – *munca mea, ca regizor, era ghidată nu de semnificații, ci de acțiunile reale ale actorilor și de sincronizarea relațiilor dintre ei: dramaturgia organică*. Acesta era Leviatanul care mă răscolea și mă zguduia. Rațiunea mi-a fost pusă la încercare timp de aproape doi ani, cât a durat pregătirea spectacolului. Acest proces de neconceput mi-a destupat simțurile: am descoperit nuanțe, cule și tonuri nicicând remarcate anterior în materialele actorilor. De această nouă conștiință, totuși, am ținut cont doar în următoarele spectacole.

La sfârșitul repetițiilor ezitam să prezint *Casa tatălui meu* în fața spectatorilor. Spectacolul mă atinge, stârnind numeroase rezonanțe incompreensibile înăuntrul meu. Dar nu avea nimic de-a face cu viața și romanele lui Dostoievski, cel mult puteam admite că fusese inspirat de acestea. Nu reușeam să explic ce anume *spunea* spectacolul. Nu avea un fir narativ evident și era lipsit de cele mai elementare referințe care îndeobște îi ajută pe spectatori să urmărească povestea. Mai mult, actorii vorbeau o rusă inventată. Eram în 1972, o perioadă de puternice tensiuni politice în Europa și de spectacole angajate social. Perplex, i-am invitat la Odin Teatret pe toți școlarii din Holstebro. Nu trebuia să plătească pentru bilet, ci să scrie despre reacțiile lor la spectacol.

Au asistat elevi de la școli primare care nu știau nimic despre teatru, precum și adolescenți de liceu. Au scris și ne-au încredințat comentariile lor. Un copil care nu mai fusese niciodată la teatru a povestit despre surpriza de a ajunge în clasă, de a fi urcat într-un autobuz și de a sfârși într-o cameră întunecoasă, printre adulți care alergau nebunește în jurul lui și zăceau

întinși la picioarele sale, cântând cât îi ținea gura. Îi plăcuse că a avut prilej să plece de la școală, dar teatrul îi inspira teamă. O fată a notat că în întunericul din *Casa tatălui meu* era ca și cum ar fi alunecat înapoi în uterul matern. Un alt elev era incapabil să-și descrie emoțiile și își cerea scuze pentru că ne considerase nebuni. Mulți au scris, iritați sau uluiți, că nu au înțeles nimic, dar au fost prinși de spectacol. Nu îi plictisise, dar nu puteau explica de ce.

Aceste comentarii m-au făcut conștient de căile indefinibile prin care un spectacol trăiește în interioritatea spectatorului. Mi-au indicat o dimensiune invizibilă și puțin știută a experienței teatrale: un spectacol e o realitate concretă și imaterială, care scapă de autorii săi și iriază o logică emoțională diferită pentru fiecare spectator în parte. Este *temperatura* dramaturgiei organice a actorilor care fascinează, chiar și când e inexplicabilă și amenințătoare.

Această dimensiune evocativă nu izvorăște din dramaturgia narativă, ci din dramaturgia organică a actorilor și din dramaturgia spectatorilor. Un spectacol este un Leviatan bântuit de fantomele eliberate din pânțele și capul celor care au fost înghițiți. Era tot sarcina mea, ca regizor, să ajut la nașterea Leviatanului care să îl înghită pe spectator.

Am păstrat tradiția de a invita școlari din Holstebro în faza finală a repetițiilor unui spectacol. Copiii nu pot fi seduși cu metafore, interpretări originale, imagini simbolice, citate cunoscute, abstracțiuni și texte ale unor autori faimoși. Iau cunoștință, literalmente, de ceea ce este prezentat în fața lor, și nu de ceea ce se vrea a fi reprezentat. În ochii lor, doi vagabonzi care

așteaptă pe un oarecare domn Godot nu reprezintă condiția existențială, ci doi adulți care flecăresc două ceasuri plictisitoare. Chiar și astăzi, școlarii sunt primii mei spectatori. Reacțiile lor îmi sunt prețioase: îmi semnalează dacă munca mea asupra diferitelor niveluri ale dramaturgiei a întărit sau adormit Leviatanul.

După *Casa tatălui meu*, eram conștient că un spectacol nu prezenta o unică povestire pe care o interpretasem, tăgăduisem, grefasem pe experiențe personale sau istorice. Spectatorii, de asemenea, nu filtrau, prin intermediul acțiunilor unui spectacol, o poveste identică. Așa a început să se coaguleze în mintea mea o axiomă: dramaturgia narativă trebuie să fie gândită la plural – mai multe teme, mai multe perspective, mai multe povești.

Improvizările actorilor au dobândit tot mai multă importanță. Materialele organice care izvorau din ele nu erau programate ca ilustrație, comentariu sau interpretare a unui text sau a unei teme din spectacol. Partiturile care rezultau se transformau într-o grindină de stimuli senzoriali, care mă prăvăleau într-o furtună – după criteriile narative normale, indescifrabilă sau incoerentă, dar cu o stupefiantă potențialitate de semnificații. M-am deprins să *nu* mă concentrez, în timpul improvizațiilor actorilor, asupra firului unei povești comprehensibile, ci să disting acțiunile și reacțiile, *sats*-urile (impulsurile), direcțiile în spațiu, atitudinile introvertite și extravertite, tensiunile slabe sau puternice. Improvizările se prezentau simțurilor mele ca un flux dens de acțiuni *singulare*, ale căror ritm, dinamism, tonicitate, caracter ilustrativ se contraziceau continuu, punându-mă în fața întrebărilor: La ce anume se referă? *Ce spun?*

Îmi era din ce în ce mai evident că puteam desfășura acest flux în cele două dimensiuni contrastante ale simultaneității și înlănțuirii elementelor. Dar grindina acțiunilor nici nu se lăsa ușor readusă la una din temele de plecare, nici nu mă ajuta să identific un imediat nucleu narativ. Trezea adesea inimaginabile și inadmisibile asociații care mă trăgeau departe de teritoriul delimitat de sursele inițiale.

Pe parcursul repetițiilor la *Casa tatălui meu*, am descoperit că mă foloseam de evenimente biografice ale lui Dostoievski, precum și de variile episoade din romanele sale pentru a-mi justifica alegerile la nivelul organic al spectacolului. În tăierea, modelarea și integrarea materialelor actorilor, mă orientam în primul rând după *bios*-ul lor scenic, proprietatea lor organică de a-mi convinge și stimula simțurile. Îmi justificam alegerile în raport cu una sau mai multe din sursele de plecare sau cu altele care apăreau în cursul repetițiilor. Dramatizam acțiunile actorilor în micropovestiri, amalgamându-le într-un cadru narativ mai amplu, care avea un sens pentru mine.

De acum știam că tema următorului spectacol trebuia să conțină o ușă prin care să evadez într-o lume a întrebărilor. *Vino! Și ziua va fi a noastră* (1976) nu a pornit de la textul unui autor. Sursa inițială a fost foamea de aur a a acelor *conquistadores* spanioli din Lumea Nouă. Eram atras de energia sălbatică ce i-a împins să sfideze oceanul pe nave lungi de douăzeci de metri, să mărșăluiească, dintr-un capăt în celălalt, printr-un continent necunoscut și amenințător, străbătând munți, păduri și deșerturi, păstrându-și intactă pasiunea pentru zeitatea lor: un metal galbui. Au iubit și au violat femei indigene, au masacrat populații întregi,

au dat naștere unor rase noi, fără să se lase speriați de moartea violentă a celor care călcase rădăcinile pe-acolo înainte lor.

În timpul repetițiilor care au durat, cu câteva întreruperi, mai mult de doi ani, am inserat o altă temă: mulțimea nefericită sau persecutată de europenii care au pornit pe mare spre Americi, fuga lor de un destin de mizerie, dorința de emancipare și de o viață demnă. Noua *sursă* era un fapt istoric complicat, pe care mi l-am rezumat într-o singură propoziție: întâlnirea dintre pionierii europeni și populațiile indigene din Lumea Nouă. Dar acest cadru vast oferea mii de contexte detaliate: promptitudinea puritanilor și *potlatch*-ul indigenilor, rugurile fanaticilor protestanți și viziunile războinicului-șaman Crazy Horse; masacrele comise de Generalul Custer în acordurile muzicii irlandeze și violul miriadelor de culturi ca act de naștere al unei națiuni care întâmpina dezmoșteniții din toate părțile lumii. La prima vedere, aveam doar dificultatea de a alege pentru a mă inspira din miile de episoade istorice ale acestei feroce încleștări dintre forțe inegale. Dar tot mai mult mă fascinau aspectele paradoxale ale improvizațiilor actorilor, a lor impetuozitate vitală, senzualitate și lipsă de rețineri.

Procesul de creație, înțeles ca o călătorie în propriul nostru microcosm și întâlnire cu „celălalt” din noi, devenea echivalentul călătoriei emigrantului într-o geografie necunoscută. Stupefiant era modul în care, în fața ochilor mei, se compunea și se dezintegra o identitate. Pionierii chibzuiți își însușeau veșmintele indienilor și le îmbrăcau cu frenezie ca pe niște trofee, ca pe o piele nouă care să tăinuiească mizeria și josnicia istoriei lor de excluși. Tulburarea mea în fața acestui comportament era întrecută doar

de cea suscitată de indigenii care, în haine europene, se sileau să maimuțărească furia învingătorilor.

Nu puteam rezista unui sentiment de simpatie pentru emigranții care își părăsiseră familia, patria și limba. Traversaseră marea, înghesuiți ca animalele, spre un vis de libertate: un petic de pământ de cultivat. În fața lor se înălța imaginea de neșters a populației autohtone jefuite în întregime. Ceea ce niciodată nu mi-aș fi imaginat sau programat era ideea de a construi *prezența* coloniștilor – care năzuiau să își procure onest pâinea cu sudoarea frunții – din vitalitatea dezlănțuită a improvizațiilor actorilor mei. Luat prin surprindere, am învățat câte ceva despre identitatea mea de emigrant și de „occidental”.

În timpul repetițiilor, nici actorii, nici eu nu gândeam în termeni de personaj. Munca la *Casa tatălui meu*, ca și la *Kaspariana* și *Ferai*, a determinat un mod anume de a ne relaționa la acest aspect al procesului creator. Așa-zisa „construcție de personaj” consta în compunerea unui caleidoscop de acțiuni structurate, pentru a-l orienta sau dezorienta pe spectator. Spectacolele creșteau prin improvizații. Motivațiile personale ale actorului (care muncea aproape întotdeauna fără texte scrise) constituiau rădăcinile solide care generau o recoltă de acțiuni pe care regizorul le modela în „personaj” sub ochii spectatorului.

În caietul program, personajele din *Vino! Și ziua va fi a noastră* nu aveau un nume, dar erau prezentate astfel: cu banjo-ul Roberta Carreri; cu îmbrăcămintea albă Else Marie Laukvik; cu toba Iben Nagel Rasmussen; cu chitara Tom Fjordefalk¹; cu vioara

¹ Suedez, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1974–1979.

Tage Larsen; cu cartea Torgeir Wethal. Asta nu însemna că actorul nu avea firul său interior, care justifica și ținea coerent lăptă acțiunile și scenele sale. Însă acest fir – sau subpartitură – era personal, neîmpărtășit cu regizorul și, mai ales, era un punct de sosire. Nu deriva din interpretarea unui personaj preexistent.

De acum eram convins că dramaturgia narativă a unui spectacol consta într-o multiplicitate de povestiri. Credeam într-un spectacol constituit din mai multe spectacole, fiecare cu povestea sa spusă în mod distinct. Uneori, poveștile erau revelate spectatorului. Alteori, le țineam ascunse și le lăsam să iasă la suprafață în mod discontinuu, în fragmente scurte și prin aluzii. De obicei, în scena finală revelam sensul poveștii „invizibile”, diseminată în infime doze în spectacol. Faptul că lucram cu *mai multe* povești îmi permitea să aplic diferite sisteme de cauzalitate și tipuri de logică narativă opuse. Elementele esențiale ale diverselor povești aveau o funcție multiplă și le foloseam diferit în fiecare dintre poveștile spectacolului. Punctele de întâlnire dintre elementele esențiale ale variilor povești erau fundamentul dramaturgiei mele narative.

Era evident că o înlănțuire a mai multor partituri ale actorilor și a episoadelor narrative în același spațiu scenic potența țeserea simultană a diverselor povești. *Evanghelia după Oxyrhincus* mi-a permis să explorez aceste posibilități în 1985. Când am terminat spectacolul, am susținut că *Evanghelia după Oxyrhincus* era povestea lui Stalin. Am scris chiar și în caietul program. Numai că pornisem de la o povestire a lui Borges, *Mortul*, care se petrecea într-o bandă de gauchos criminali din Uruguay. Am muncit câteva săptămâni pentru a alege actorii care să

participe în spectacol. Mai târziu, nu am început repetițiile cu obișnuitele improvizații. Le-am dat, în schimb, actorilor sarcina de a crea „marmură”: o succesiune de acțiuni reale, construite la rece și lipsite de orice motivație personală. După ce aceste partituri au fost fixate, am început să le elaborez. Am creat relații între actori și am schițat scene care puteau avea un sens sau erau, pur și simplu, înrădăcinate în ritm și eficacitate organică.

Nu aveam o temă sau o constelație de texte în jurul cărora spectacolul să poată crește. În capul meu se învârtea sintagma: lei înnebuniți în deșert. Am adăugat, puțin câte puțin, ziceri hasidice și texte din evangheliile gnostice aduse la lumină în orașul „elenistic” Oxyrhincus, astăzi el-Bahnasa din Egipt. Eu însumi m-am amuzat scriind parabole și dialoguri profanatoare. I-am lăsat pe actori să traducă toate textele în coptă. Această limbă moartă, care a fost a primilor creștini, era echivalentul, pentru mine, al limbii moarte de astăzi a politicii, a mirajelor colective, a credinței care orbește. Revolta îngropată de vie: această sintagmă s-a impus de la sine în cursul repetițiilor și-a prins a mă persecuta. Vedeam bărbații și femeile Revoltei, sfinți și nihiliști, urcând Golgota și adunându-se la picioarele Crucii: Buddha și Francisc din Assisi, Mohamed și Teresa de Avila, Jacob Frank și Zarathustra, căpitanul Achab și Mirabai. Când am asociat revolta îngropată de vie cu Antigona? Și când am început să țin povestea *cangaçeiros*-ilor – proscrisii brazilieni, care înconjurau un fals Mesia, în timp ce un croitor hasidic cânta și dansa, așteptându-l pe-al său Mesia? Era pe când mă gândeam la lei înnebuniți în deșert? Sau pe când îmi imaginam că se credeau îngeri exterminatori din mitologiile religioase,

pogorâți pe pământ pentru a da viață erei dreptății? Sau era, pur și simplu, continuarea și aprofundarea povestirii lui Borges, *Mortul*? Și când am decis să îmbib fiecare scenă cu prezența imaterială a lui Sosso Djughashvili, cunoscut ca Iosif Stalin, din al cărui încurajator surâs paternal se prelingea sânge?

Mi-e dificil să răspund. Biografia dictatorului rus a devenit cutia care conținea și îmi justifica diversele casete și cutiute cu povești, asociații și nevoi emoționale, apărute și elaborate în cursul repetițiilor.

În timpul repetițiilor, navigam îndelung fără cârmă și rută, nesigur și uneori disperat. Eram epuizat de dublul efort de a lupta contra dubiilor mele și de a mă arăta încrezător în ochii actorilor. Încercam să utilizez materialele lor pentru a spune mai multe povești în același timp. Voiam să implic spectatori într-o liturghie. Trebuia să citească în cor, împreună cu actorii, câteva texte din caietul program: parafraze din parabole și ziceri evanghelice apocrife. Imaginam ritmul cardiac al spectacolului ca pe o sistolă și o diastolă: spectatorul cădea în iluzia scenică, într-o penumbră animată de lumina lumânărilor, și brusc luminile în sală se aprindeau, timpul-spațiul scenic se făcea țândări, iar spectatori și actori citeau împreună cu voce tare un text, ca o litanie. Visam la o liturghie a urii, un remediu pentru a-mi exorciza durerea pentru lovitura de stat a generalului Jaruzelski din Polonia și exilul lui Grotowski. Am menținut această structură dialogică până la spectacolele pentru școlile din Holstebro. De la o zi la alta, am anulat-o. Am început să elaborez o structură nouă, în căutarea unui spectacol care să nu fie o construcție mentală, ci care să respire, să fie viu.

Spre deosebire de *Vino! Și ziua va fi a noastră*, de data asta, încă de la început, le-am încredințat actorilor personajele. Le-am cerut să le dezvolte biografiile și să le aștearnă în scris. Aveam, astfel, șase povești plus a mea. Cele șapte diferite trasee narrative, sau contexte, trebuiau să unească într-un unic spectacol. Personajele erau: Sabbatai Zevi, evreul care în secolul al XVII-lea s-a dat drept Mesia și a abjurat de la credința lui, devenind musulman (Torgeir Wethal); Antigona și fratele ei, Polinice (Roberta Carreri și Francis Pardeilhan), Ioana d'Arc (Julia Varley), Marele Inchizitor din *Frații Karamazov* (Tage Larsen) și un evreu hasidic pios (Else Marie Laukvik). Am extras cea de-a șaptea poveste – a mea – din povestirea lui Borges, *Mortul*, și am adăugat, ca umbră, personajul Golemului (Christoph Falke¹). Procesul de lucru asupra personajelor și a poveștilor s-a finalizat într-un text literar și un spectacol despre manifestările credinței din timpul nostru. Dar această experiență a revelat o neașteptată perspectivă tehnică: contextul narativ nu a fost punctul de plecare al spectacolului, cum se întâmplase până atunci, ci punctul de sosire.

Cum să spui o poveste pe care nu o cunoști, în timp ce povestești o alta? Această întrebare a sintetizat provocările tehnice ale dramaturgiei mele narrative din ultimii ani. *Evanghelia după Oxyrhincus* a fost o etapă fundamentală în explorarea modurilor de elaborare a unei constelații de referințe, interacțiuni și legături între diversele surse – evidente și ascunse – ale unui spectacol. În același timp, munca a arătat că era posibil să transformi

¹ German, actor și regizor, a lucrat la Odin Teatret, în perioada 1983–1987.

această constelație într-un organism unitar, impregnat de multiple sensuri. *Această constelație era pentru mine contextul narativ*. A povești-în-spatele-acțiunilor a devenit prilej de a amalgama elemente narrative neasemănătoare și îndepărtate pentru a descoperi un context neprogramat și a-i da viață.

Am plătit pentru această cunoaștere cu incertitudine și neliniște. Asemenea stări sufletești nu mi-au mai abandonat munca mea de regizor. În căutarea unui context narativ, actorii mei și cu mine eram asemenea unei haite de câini ce urmăreau o pradă care poate exista, poate nu exista... Porneau împreună, se împrăstiau, nimereau unul în calea celuilalt, se avântau prin desigurii și torente care puneau la grea încercare abilitățile și energiile lor, dincolo de care adesea pierdeau orice urmă. Dar uneori câinii se reuneau și haita reîntregită depista prada, dibuia contextul.

Nu era sigur că acest *context* de descoperit era acolo, gata de a fi urmărit. Era o pură potențialitate. Nu știam nici la ce anume se referea, nici la ce putea servi. Uneori, totul se ducea de râpă. Alteori, o urmă nebănuită mă ademenea într-un ținut necunoscut. În cursul muncii îmi dădeam seama că era *un alt spectacol* care mă lua de mână, neștiind unde mă ducea.

Aveam obiceiul de a fi prezent la fiecare spectacol al Odin Teatret. Le vedeam și revedeam, seară de seară. *Evanghelia după Oxyrhincus* a fost o excepție. Nu suportam să îl văd mai mult de două sau trei ori consecutiv. Mă forța să fac o pauză, să mă țin departe câteva zile. Stârnea revărsări de ură, mă simțeam ars de amintiri personale și de durerea pentru câteva ființe

dragi, strivite de Molohul politicii. Mi-am lăsat grupul să plece fără mine, în turnee lungi.

În fața spectacolului, regizorul e unul dintre spectatori. Chiar și pentru mine spectacolul spunea, din când în când, povești diferite. Numai după ce îl terminam și îl revedeam de multe ori, descopeream adevărul sau adevărurile pe care *mi le spunea*. Nu l-am constrâns să spună un singur lucru. Am țesut un păienjenis de posibile sensuri. L-am eliberat și spectacolul – un ritual gol – s-a înălțat pe strada mea fără ca vocea lui să fie ecoul vocii mele de regizor.

Centrul cărții

Relațiile contează. Sunt fire fragile, iluzorii, călitate în ani sau de intensitatea unei întâlniri. În ansamblu, construiesc o țară. Nicio hartă geografică nu o poate reprezenta și descrie. Trăim în singurătate, într-o geografie făurită din legături și noduri: afecțiuni, cărți, amintiri, pasiuni, colaborări care durează o viață. Aici, doar acțiunea ne aparține, nu și fructul său. Este calea către origini: centrul nostru, ținta noastră. Să urmezi această cale poate sluji teatrului, care știe că se preface, și nu se preface că știe.

Care este centrul? Aș vrea să alerg ca vântul. Și merg înapoi în timp, la o scenă pe care am citit-o și mi-o pot imagina în detaliu. Îmi zic: explică totul. Chiar dacă nu știu de ce.

În centru e Împăratul.

Suntem în Orașul Interzis, într-o dimineață de martie 1601. Li Madou se trezește înainte de revărsatul zorilor. Trebuie să se

pregătească pentru întâlnirea cu cel care stă în centrul Imperiului Celest, dincolo de toate acele mări pe care un european trebuie să le străbată pentru a ajunge la el. O pregătire lungă și meticuloasă precede audiența imperială. De ea va depinde rezultatul misiunii sale. Trebuie să învețe să se închine și să rostească formulele uzuale. În dimineața aceasta, lunga sa călătorie își va afla sensul.

Li Madou este pronunția chineză pentru Ricci Matteo, iezuit și mare matematician din Italia. Misionarul, care visa să-l convertească pe Împăratul chinez și pe toți supușii săi, a trăit cu anii în mici orașe de provincie, a învățat dialecte, a studiat confucianismul pentru a discuta cu mandarini și oameni simpli, mereu așteptând să treacă de porțile Pekinului, orașul interzis străinilor. Imensa piață din fața Palatului Împăratului e ticsită de militari, eunuci, demnitari. Zece mii de persoane, poate dublu, poate de trei ori mai mult. Li Madou își dă seama că nu va putea vorbi cu Împăratul, dar cel puțin îl va vedea, își va putea face o idee pentru a se putea orienta, precum marinarii care se uită la steaua polară. Știe că edificiile din Orașul Interzis reproduc desenele constelațiilor care se rotesc în jurul acestei stele. Tronul, din vârful scărilor monumentale, este pregătit să întâmpine astrul imperial.

Acțiunile și formulele ritualului de Curte încep a fi executate de cei prezenți. Vine și rândul lui Li Madou. Înaintează spre tron. Îngenunchează și se apleacă până atinge pământul cu fruntea. Își înalță ochii: tronul e tot gol. A fost fără noroc. Împăratul va apărea în fața plecăciunilor altora. Dar niciuna din cele zece, douăzeci, treizeci de mii de persoane care sunt conduse la tron nu e mai norocoasă decât el. În perfectă ordine, toți sunt pe urmă conduși

către ieșire. Piața revine la o vastă solitudine. Un ritual precis ca o formulă matematică: un tron gol – centrul.

„Aproape douăzeci de ani” – le scrie Matteo Ricci părinților – „am așteptat acest moment. Pentru un tron gol mi-am ars casa, am mâncat și am băut cu străini, am cunoscut înțelepciunea lor și neîncrederea lor”.

A lucra pentru text – A lucra cu textul

Contextul narativ al unui spectacol poate fi dat de un text scris anterior și numeroase sunt modurile de a-l trata în teatru. Toate, însă, pot fi grupate în două tendințe: a munci *pentru* text și a munci *cu* textul.

A munci *pentru* text înseamnă a considera opera literară valoare principală a spectacolului. Actorii, regia, organizarea spațiului, muzica și desenul luminilor se angajează să evidențieze calitatea și complexitatea operei, posibilele aluzii, legăturile sale cu contextul inițial și cu cel actual, capacitatea sa de a iradia în diferite direcții și dimensiuni. Nu cred nicidecum că-i este caracteristic *vechiului* teatru. Poate fi *non plus ultra* al celui *nou*. Teatrul care muncește *pentru* text transformă opera literară din scriere într-o experiență a simțurilor și a minții. Cuvintele scrise devin carne și gând-în-acțiune. Iubesc teatrul care urmează acest drum până la capăt. Dar eu l-am practicat arareori.

A munci *cu* textul înseamnă a alege una sau mai multe scrieri, nu pentru a te pune în serviciul lor, ci pentru a extrage o substanță care alimentează un nou organism: spectacolul.

Textul literar este folosit ca una dintre componente în viața reală a ficțiunii scenice.

Textul literar a fost la origine un organism autonom și complet. Acum este *material gata de a se schimba*, cufundat într-un proces al alegerilor și viziunilor care îi sunt străine. Începe să fie erodat de experiențele și ideile actorilor și ale regizorului, supus testului, descompus și reconstituit în ceva irecognoscibil.

S-ar putea obiecta: asta nu e *cu*, e *contra*. Nu cred, e doar un mod complementar de a gândi.

Vorbesc despre *text* ca artizan. Folosesc termenul în sensul său etimologic: *text* = țesut, țesătură. Mă refer la un produs literar caracterizat de un înalt grad de elaborare, complet în sine. Poate fi proză sau poezie; poate să fi fost compus special pentru scenă sau pentru un alt scop: o comedie, o tragedie sau o povestire, un roman, o colecție de versuri sau chiar un eseu.

Un text poate fi dezmembrat și reorganizat într-o formă mult îndepărtată de original. Corespunde procesului de descompunere, decontextualizare și recompunere a materialelor dramaturgiei unui actor sau montajului unui regizor de film când împletește două secvențe distincte de imagini și le face să interacționeze. E pură tehnică de regie de teatru, care implică un mod de a identifica și împleti – prin intermediul acțiunilor – căi ale gândirii.

Relația mea *cu* textul era similară celei cu un actor. Îl tratam ca pe un organism viu, confruntându-l cu destinele sale secrete și posibile.

Dintr-un punct de vedere dramaturgic, a spune o poveste, preexistentă sau inventată în cursul repetițiilor, înseamnă a-i

insufla viață. Această viață nu trebuie să fie confundată cu vitalitatea. E ceea ce capătă *sens* personal pentru spectator. A insufla viață sau a revitaliza sensul sunt metafore care privesc procesul de a smulge o poveste din contextul său original și de a o proiecta într-un altul, care le suscită gânduri și asociații negândite și de negândit, în primul rând actorilor și regizorului.

Operele de artă literară sunt caracterizate de faptul că *viața* pătrunde fiecare nivel al lor de organizare, fiecare porțiune, fiecare celulă. Nu doar organismul întreg al unui scenariu teatral sau al unei poezii, dar și micile noduri de cuvinte, imagini și sunete păstrează urma mâinii pricepute care le-a împletit și le-a dat densitate. Asta înseamnă că un dialog, o povestire sau o poezie pot fi subdivizate în mici „acțiuni verbale”, ciorchini de cuvinte, imagini și sonorități care nu se reduc, totuși, la fragmente sărăcite.

Pentru a mia oară: sunt detaliile și nuanțele acțiunilor fizice și vocale ale actorului care fac comportamentul unui personaj convingător și interesant pentru spectator. În același mod, limba unei poezii devine sugestivă, pentru cine o citește sau o ascultă, deoarece e constituită din „acțiuni verbale”, adică din dinamisme semnificative, sonore și ritmice, care sunt mai bogate și mai surprinzătoare decât cele ale limbii cotidiene. Prin „densitate” înțeleg o formă care conține o varietate de informații.

A munci *cu* textul implică, pentru mine, capacitatea de a-l descompune în acțiunile sale verbale și de a-l rearanja pentru a descoperi noi asociații sonore și mentale, care să fie juxtapuse acțiunilor fizice. Tratăm orice text, chiar și pe cel mai prozaic, ca și cum ar fi fost poezie.

Repet: există o *viață* care pătrunde textul-țesut. Ea determină simplitatea complexă care integrează în mod non-evident diversele sale componente. În comparație cu formele cotidiene ale discursului, poezia, în special, face uz de *deformații*: îmbinări neobișnuite de cuvinte; tensiuni sonore, ritmice și semantice; salturi de la un plan la altul al realității; interferențe între tipuri de logică, în gândirea „normală” incompatibile între ele; conglomerate suprareale; oximoroane și sinestezii. Aceste procedee sunt etichetate în terminologia tehnicii literare ca metaforă, sinecdocă, alegorie, simbol și metrică. Dar această tehnică literară indică un mod de a împleti „căi ale gândirii”. De aici, predicția mea de a folosi poezia ca substanță a dialogurilor și monologurilor în spectacolele mele.

Din această cauză, în Atelierul lui Dullin, le erau indicate actorilor, ca modele, pictura japoneză și poezia lui Poe, Baudelaire și Mallarmé. Nu erau modele pentru a fi imitate, ci pentru antrenamentul gândirii. Artaud, actor la teatrul lui Dullin ani la rând, vorbea despre arta actorului ca despre ceva care consta, literalmente, într-o „poezie în spațiu”.

Pentru *Kaspariana* (1967), Ole Sarvig nu ne-a dat un text dramatic, ci o poezie lungă de zece pagini, inspirată de Kaspar Hauser. Chiar și pentru *Cenușa lui Brecht*, în 1980, am evitat piesele lui Brecht și m-am concentrat asupra poeziilor sale. În acestea, ca și în multe alte cazuri similare, am rămas statornic meșteșugului meu de regizor: montajul acțiunilor.

Ceva asemănător s-a întâmplat cu *Mythos* (1998). Cu doi ani înainte citisem cartea lui Thomas Breddsdorff *Med Andre Ord* (*În alte cuvinte*), dedicată „limbajului poetic” al lui Henrik

Nordbrandt, cunoscut poet danez contemporan. Am hotărât ca personajele următorului spectacol să se exprime prin cuvintele poeziilor sale.

Henrik Nordbrandt stă puțin în Danemarca. Și-a instalat corturile în Grecia, Turcia, Spania, Suedia. Cu siguranță, nu e o persoană „facilă”. Când i-am sugerat să scrie ceva pentru noi, a replicat că pentru el era dificil să colaboreze. Și pentru Odin Teatret e dificil să colaboreze cu autori. Am convenit că suntem făcuți unul pentru celălalt. Am căzut de acord că puteam folosi poeziile sale deja publicate, așa cum doream. Cu o singură condiție: să vadă mai întâi unul din spectacolele noastre. A văzut *Kaosmos* la Holstebro și a semnat contractul. Era sfârșitul anului 1996 și de atunci l-am mai văzut o singură dată, după trei ani. Chiar și colaborarea, ca arta scenică și limbajul poeziei, poate fi paradoxală.

Aveam la dispoziție douăzeci și două de volume de poezie ale lui Nordbrandt. Dacă m-aș fi bazat pe gusturile mele de cititor, niciodată nu aș fi cutezat să mă ating de una dintre ele. Munca mea de regizor a determinat metamorfozarea lor. A fost necesitatea de a le integra într-un nou organism care începea să prindă formă prin intermediul acțiunilor actorilor. Poezii despre iubire și vagabondaj, reflecții existențiale batjocoritoare și desperate, viziuni personale atroce și luminoase au devenit cuvintele lui Oedip și ale Casandrei, ale lui Odiseu și ale Medeii, ale lui Dedal și ale lui Orfeu sau ale unui soldat brazilian care a mărșăluit printre răzvrățiții coloanei lui Prestes împotriva guvernului său, la începutul secolului XX.

În multe cazuri, am păstrat compozițiile poetului în forma lor originală. Uneori le-am adaptat, schimbând timpul unui verb, trecând de la persoana întâi la cea de-a doua, adăugând sau eliminând un nume propriu. Cele mai interesante exemple au fost când transmutația era profundă și viața care penetra fiecare celulă a poeziei lui Nordbrandt își arăta din plin forța. Fragmente din diferite poezii puteau deveni replicile schimbate între două sau mai multe personaje. Sau o singură poezie era distilată într-un dialog, cum s-a întâmplat cu *Hvis du kunne se dig selv* (*Dacă te-ai putea vedea*):

*Dacă te-ai putea vedea în visele mele
ai alergia urlând,
ți-ai zgâria obrazul până la sânge
te-ai înveli în benzină
și-ai cere foc.
Prin serile copilăriei mele,
prin toamne, prin ploii,
te târăști acum ca o fantomă din viitor
gârbovită de o povară mai grea
decât credeai a îndura:
lanțurile ce le târăști
de două ori mai grele-s decât tine,
de două ori mai lungi decât timpul tău,
și fantomele celor pe care i-am ucis,
furioși, noapte de noapte te-nfioară:
stațiile înspăimântătoare ale părinților,
prietenilor de joacă,*

primei mele iubiri.
 Din toate ușile
 țâșnesc oase și păr.
 Din arborii pe care timpul nu i-a răpus încă
 atârnă morți arși de soare.
 Ungbii cresc din pământ.
 Unde-ți așterni pașii e cartilaj.
 Îți strig numele
 te rechem din morți,
 dar tu nu auzi, nu știi
 că eu pășesc lângă tine
 și doar tu mă poți trezi
 – și cu atingerea cea mai blândă
 mângâierea genelor tale.

În *Mythos*, această poezie a devenit un dialog între diferite personaje:

DEDAL: *Medeea, dacă te-ai putea vedea în visele mele, ai alerger urlând. Ți-ai zgâria obrazul până la sânge, te-ai înveli în benzină și-ai cere foc.*

CASANDRA: *Din toate ușile țâșnesc oase și păr.*

MEDEEA: *Orfeu, îmi chem morții, dar nu mă aud.*

ORFEU: *Pășesc lângă tine fantomele celor pe care i-ai ucis noapte de noapte.*

Uneori, era ca și cum poezia ar fi fost supusă unui proces de evaporare. Rămâneau doar câteva picături în suspensie,

agregate ca într-o solitară constelație. Din primele șase versuri ale poeziei *Ud til havet (La mare)*

În fine am ajuns la mare!
Se întinde în fața noastră
adâncă de zece kilometri și plină de secrete.
Dar de pe plaja netedă unde suntem
se vede doar suprafața.
Scânteiază în lumina soarelui de iulie, dar nu e tot.

a rămas doar un soi de haiku ce era laitmotivul corului din spectacol:

Marea în fața noastră
adâncă, secretă.
Suprafața scânteiază.
Nu e tot.

În alte ocazii, fragmente provenite din diverse compoziții erau agregate, pierzându-și logica originară și creând o alta. Exact ca partiturile acțiunilor diversilor actori, elaborate independent una de alta, se îndepărtau de intențiile inițiale și, împletite, produceau noi sensuri. De exemplu, versurile din poezia *Gobi*:

La șapte pași de primăvară întrebările devin răspunsuri.
Chipul tău în beznă se acoperă în pulbere de violete.
La nouă nopți de munți. La treisprezece guri de nebunie.
Dumnezeu ne masturbează cu matematica lui grețosă.

*Deșertul Gobi își numără celulele cu nisip
noi cu lacrimi, când privim cerul de primăvară.*

Sau cele din *Barberblade* (*Lame de bărbierit*):

*Primăvara a venit și mi-a retezat viața
ca o cutiuță de lame de bărbierit
pe care nu am curaj s-o țin, nici s-o arunc
lame fine, infime,
cu luciul asiaticelor lacuri.*

*Gândul că vor rugini
fără a fi folosite mă torturează la fel de mult
ca gândul de a le folosi.*

*Și când uneori încerc să le uit
în birouri sau în baruri
se întorc la mine din locuri cu nume exotice
unde niciodată nu mi-am pus piciorul.*

*Dar unde-mi pot așeza, piciorul, cu atâtea lame în jur
fără să mă tai și fără să le rup?*

*Sunt așa de frumoase, așa de mici. E fiindcă suntem în
primăvară și cerul e albastru.*

*Și eu sunt aici cel ce cheamă și chem
teapăn ca un țurture de gheață, cu ochii închiși
până când cad.*

Și din *Om foråret bygger de et hospital* (*Primăvara ei construiesc un spital*):

*Primăvara ei construiesc un spital în jurul meu
ca să pot avea o cameră albastră în care să țin.
Nu știu cine sunt ei. Nu știu ce țin.*

Știu doar răspunsurile, răspunsurile, răspunsurile...

Versurile au fuzionat într-o viziune a Casandrei:

*La șapte pași de primăvară, întrebările devin răspunsuri și
chipul nopții se acoperă în pulbere de violete. La nouă nopți de
munți și treisprezece guri de nebunie, te trezești în labirint și
cerul e albastru. Nu știi ce ții, teapăn ca un țurture de gheață,
cu ochii închiși, până când cazi.*

Sunt pe de-a-ntregul conștient de riscurile pe care le presupune această exemplificare. Alegând doar trei cazuri dintr-o sută ar putea da ideea unui bricolaj mecanic. Ceea ce era esențial, însă, era un soi de *stare de necesitate*, care apărea în cursul muncii și care deriva din contextul precis al acțiunilor actorului; din relațiile sale cu alte personaje în acea scenă; din poziția scenei în ritmul dramaturgic integral; din acțiunile imediat precedente și din cele ulterioare. Această *stare de necesitate* nu poate fi exemplificată. Transpus pe hârtie, procesul fizic în care textele au fost tratate precum acțiunile actorilor, riscă să semene cu un joc literar, care ar fi nu numai nerespectuos, ci și stupid și arbitrar.

Configurarea structurii verbale (cuvinte vorbite și cântate) a unui spectacol putea porni dintr-o direcție total opusă: nu dinspre „limbajul poetic”, ci dinspre o proză specializată sau

anecdotică. Una dintre sursele textului din *Talabot* (1988) a fost un articol dintr-o revistă științifică, scris de antropologul danez Kirsten Hastrup. Autoarea mărturisea că în timpul muncii sale pe teren în Islanda, a fost „sedusă” de un bărbat din *skjulte folk*, „poporul ascuns” al legendelor islandeze. Pentru mine, fascinația articolului reieșea din contrastul evident dintre discursul științific și experiența seducției, percepută ca reală de simțurile femeii și cu scepticism de intelectul ei.

Chiar și condiția ei de antropolog era pentru mine o sursă de inspirație. Era emblematică pentru acel tip de persoană care a ales din proprie voință să-și părăsească țara natală pentru a desfășura o activitate printre străini, asemenea exploratorilor, revoluționarilor, doctorilor, misionarilor și multor oameni de teatru.

Actorii și cu mine ne-am întâlnit cu Kirsten Hastrup și am bombardat-o cu întrebări, fără să știm încă ce urma să facem cu această femeie care consimțise cu generozitate să fie protagonista următoarei noastre aventuri teatrale. I-am propus să scrie o sută de episoade autobiografice, niciunul mai lung de o pagină. Aveau să fie parte din țesătura verbală a spectacolului, totodată inspirând scenele. Alte surse pentru *Talabot* au fost *la commedia dell'arte* (pe care nu o digeram, dar era una din constrângerile autoimpuse) și o poezie a danezului Bernhard Severin Ingeman, pusă pe muzică ca psalm. Mai mult, aveam povestea lui Minik, un copil inuit din Groenlanda, care a însoțit împreună cu tatăl său un grup de antropologi la New York pentru a fi studiați. Nu după mult timp tatăl lui a murit și antropologii

au organizat o falsă înmormântare, în prezența copilului. În realitate, au disecat cadavrul și i-au expus scheletul într-un muzeu.

Multe episoade scrise de Kirsten Hastrup se centrau pe relația cu tatăl său, studii, dificultatea de a îmbina munca sa cu viața de familie după ce născuse patru copii, munca pe teren în Islanda și divorțul. Fiecare dintre actori a ales trei episoade și le-a regizat alături de colegii săi, indicând textele care să fie vorbite sau cântate. În același timp, actorii au pregătit materiale și „noduri” în relație cu personajele lor, printre care Che Guevara, Antonin Artaud și exploratorul polar Knud Rasmussen, propunând texte luate din cărțile și scrisorile acestora.

Textul final din *Talabot* – dialoguri, monologuri și cântece – a provenit din asemenea surse eterogene, toate în proză, aproape lipsite de densitate poetică. Era împletirea dintre acest stil cotidian și dramaturgia vocală și organică a actorilor, ce evidenția Irealul care, după Kirsten Hastrup, devenea empiric prin experiența personală din timpul muncii sale de teren.

Itsi-Bitsi (1991) avea ca temă iubirea și prietenia dintre actrița de la Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, și primul poet beat danez, Eik Skalmö, care s-a sinucis la douăzeci și cinci de ani. Relația lor s-a înfiripat în perioada contraculturii anilor 1960, datorită călătoriilor, muzicii rock, drogurilor, iluziilor unei revoluții a minții și disperării unui naufragiu personal. Firul narativ – textul era al lui Iben – era întrerupt de scene din diverse spectacole ale actriței care își comenta propria muncă artistică și personajele cărora le dăduse viață. În planul concatenației, spectacolul dezvăluia, prin opoziții, o mărturie autobiografică: o poveste de autodistrugere și una de creștere personală.

Era dimensiunea teatrală, dramaturgia organică și țeserea cu acțiunile fizice și vocale ale altor actori, cea care extirpa orice formă de patos din text, dându-i noi perspective. Ca un contrapunct grotesc, indiferent sau vesel, doi muzicieni (Jan Ferslev și Kai Bredholt¹) în elegante costume gri și cravate, o supravegheau pe actriță, o asistau și îi parodiau suferințele. Erau polițiști, îngeri păzitori, infirmieri sau un cuplu de clovni?

Episoadele biografice și profesionale narate de actriță (concatenația) și contiguitatea ei cu muzicienii (simultaneitatea) produceau un efect caleidoscopic, care multiplica posibilitățile de interpretare. Care era contextul spectacolului? Un teatru în care o actriță își povestea autobiografia? Un spital psihiatric cu o pacientă în delir? Amintirile unei femei bătrâne care amesteca episoade ale realității cu cele ale ficțiunii? Sau un cabaret unde ni se relata, în sunetul muzicii, întâmplarea unui toxicoman care s-a sinucis?

Povestirea-caleidoscopică li se adresa spectatorilor care trebuiau să participe pentru a-și extrage *fiecare propria poveste*. Asta nu însemna că spectacolul era deschis la orice interpretare, inform și multiform ca un nor. Era compus dintr-o abundență calibrată de stimuli vocali și fizici – *sats* – ale căror corespondențe și discordanțe erau întrețesute pentru a nara explicit sau sugera mai multe povești. Relațiile lor nu erau întotdeauna expuse fațăș, rămâneau adeseori camuflate. Nu erau evidente, dar nici aleatorii.

¹ Jan Ferslev, muzician și actor, a ajuns la Odin Teatret în 1987, și Kai Bredholt, tot muzician și actor, în 1990, încă lucrează cu noi (2009).

Toate acestea nu mi le propuneam în avans. Le înțelegeam *a posteriori*, ca regizor, ca spectator responsabil. Acum, odată cu trecerea timpului, aș putea să le contrag într-o formulă: nimic nu era lăsat neprevăzutului tocmai pentru ca neprevăzutul să se poată manifesta.

Kaosmos

În realitatea atomului, particulele se mișcă înainte și înapoi în timp, fără a se sinchisi de legile cauzei și efectului. Aveam senzația că o decizie pripită, o idee neașteptată sau un impuls spontan, care provocau o serie de consecințe pentru mine și alții, erau îndeplinirea unei prescripții sosite de departe. Undeva, un strămoș, o persoană care mă iubea, trasase un drum. Îl urmăam și alegerea îmi dădea o insuportabilă bătaie a inimii și un sens al puterii infinite.

Trăiam această condiție ca pe un semn al forțelor obscure dinăuntrul meu, care mă țineau de mână și, de asemenea, ca pe o întâlnire cu Destinul. Poate ar trebui s-o numesc Șansa. Era o campioană la lovituri sub centură, capabilă să mă doboare instantaneu, dacă nu pregăteam o strategie riguroasă pentru a-i evita și întoarce împotriva loviturile.

Într-un proces artistic, Șansa nu e o pisică-mamă, care te prinde de ceafă ca și cum ai fi puiul ei și te poartă acolo unde este păpică. Șansa este o maimuță agresivă, care sare din copac în copac și tu, puiul ei lipsit de apărare, trebuie să te agăți de ea și s-o îmbrățișezi strâns ca să nu cazi, în timp ce se cațără,

zgâlțându-te, în vârful unui copac încărcat cu fructe. Voiam să transform în realitate scenică descrieri de evenimente, povești și biografii din trecut și prezent (simboluri pe hârtie) sau să dau corp și voce ideilor, dorințelor, obsesiilor și emoțiilor (impalpabile procese electrice și chimice, în capul meu). Concepeam această metamorfoză după legile *serendipității*: ca pe o partidă de zaruri cu Șansa. Pentru a câștiga trebuia să cunosc tehnica de a exploata în avantajul meu impenetrabilitatea situațiilor, a încurcăturilor și împletirilor fortuite, care apăreau în fața mea în timpul repetițiilor. Pentru a mă pregăti, mă supuneam unor eforturi iraționale, profund înrădăcinate în mitologia mea personală. Voi menționa doar unul dintre ele.

Acest efort consta în a citi cu atenție orice hârtie tipărită pe care o primeam: cărți groase și subțiri, volume de poezii, caiete de spectacol, manifeste artistice, broșuri religioase, materiale publicitare, programe de festival, liste electorale, pamflete politice, broșuri de specialitate, disertații academice, invitații matrimoniale, informații turistice, materiale sportive, cataloage editoriale, reviste și anuare. Citeam sânguincios de la primul până la ultimul cuvânt. Nu era puțin ca investiție de timp. Primeam de toate: cărți cadou, proză, poezie, eseuri, biografii, texte de comentat, manuscrise în căutarea unei prefețe sau a unui editor. Tratau teme îndepărtate de interesele și gusturile mele, totuși, nu ocoleam acest efort. Și eram pe deplin recompensat.

În 1988, am primit o carte de la Christian Ludvigsen, prieten apropiat și consilier literar al Odin Teatret. Titlul era *Pietà*, autorul Georg Klein, un oncolog maghiar, refugiat în Suedia după insurecția împotriva sovieticilor din 1956. Omul de știință,

cu vulnerabilitatea unei limbi însușite ca adult, descria precara coexistență a virusilor și a organismului uman și întorsăturile științei care naviga între entuziasm și descurajare. Klein descria și senzația sa de înstrăinare, și strategiile personale pentru a adapta bagajul culturii sale de origine la realitatea scandinavă.

Un capitol din *Pietà* era dedicat biografiei și operei literare a lui Attila József, un poet necunoscut mie. Printre poeziile traduse de Klein din maghiară în suedeză era *Al șaptelea*.

De te-asezi pe astă lume
să te scoți din șapte mume!
una, să te faci-n vatră,
una, în potop de piatră,
una, în casa de nebuni,
una, într-o zi de luni,
una-n mănăstirea șchioapă,
una, printre porci, în troacă.
Urlă șase, ce-are-a fa'?

Tu să fii al șaptelea!

De-ți ațin dușmanii calea,
țină-i dar numărătoarea.
Unu, cap de sărbătoare,
unu, încă la răcoare,
unu, dascăl de popoare,
unu, dat de-a dura-n mare,
unu, miez de codri deși,
unu, pui de munte pleș,

bun de gură, faptă rea -
tu să fii al șaptelea!

De te-ai duce cu vreo fată,
fie șapte s-o petreacă.
Unu, inimă albastră,
unu, ca să se plătească,
unu, bâzâind ca musca,
unu, care cată fusta,
unu, care-i știe rostu',
unu, ce nu ține postu'
ca la miere să se deal!
Tu să fii al șaptelea.

De-ai cloci vreo poezie,
sară șapte să ți-o scrie!
Unu, care toarnă fiare,
unu, doarme de-a-n picioare,
unu, pus să are raiu',
unu, de-l cunoaște graiu',
unu, suflet de hârtie,
unu, taie-n carne vie.
Patru crai și doi cu stea -
tu să fii al șaptelea.

Și de-au fost ca scrisa toate,
șapte oameni să te-ngroape,
unu, dedulcit la țată,

unu, care se atâță,
unu, linge-blide-goale,
unu, tartor pe răscoale,
unu, care-i tot o spumă,
unu, ce se hoalbă-n Lună;
Lumea lumii-i lespede!
Tu să fii al șaptelea!

Attila József era admirat pentru prodigioasa sa capacitate de a traduce cele mai complicate imagini intelectuale în ritm amețitor și muzicalitate a baladei populare. Chiar și în aproximativă versiune suedeză a lui Klein, *Al șaptelea* se infiltra în crevasele minții mele, murmurând enigme. Prima mea reacție a fost: „Voi dezlega enigmele. Vor fi una din sursele următorului meu spectacol“. Odin Teatret încă mai prezenta *Talabot*, așa că urma să treacă cel puțin doi ani până să mă gândesc la un nou proiect. Răbdător, *Al șaptelea* rămânea în așteptare.

Tatăl lui Attila și-a abandonat familia când fiul avea trei ani. Copilul a crescut într-un orfelinat, apoi și-a câștigat existența din felurite meserii: hamal, chelner, marinar pe Dunăre. La 14 ani, s-a întins pe liniile de cale ferată în așteptarea trenului de marfă, care trecea în fiecare zi, mereu la aceeași oră, prin satul în care locuia. Timpul se scurgea și trenul nu sosea. Atunci, Attila a mers de-a lungul șinelor în direcția trenului. Dar altcineva avusese aceeași idee cu doar câteva sute de metri

¹ Attila József, *AL ȘAPTELEA (A HETEDIK)* în *Poeme 1922-1937*, în românește de Paul Drumaru, Ed. Kriterion, București, 1996, pp. 166-167 (n. tr.).

înaintea lui. Attila obișnuia să spună: „Cineva a murit în locul meu“. Supraviețuitorii se simt mereu datori.

Trenurile de marfă au devenit un laitmotiv în poeziile sale. Într-o seară de noiembrie din 1937, la 32 de ani, în Szárszó, lângă Lacul Balaton, Attila s-a îndreptat spre gară. Locomotiva s-a pus cu greu în mișcare, Attila și-a luat avânt, a îngenunchat lângă linia de cale ferată și, când trenul a trecut pe lângă el, și-a strecurat brațul drept între două vagoane. Brațul a fost găsit intact, perfect retezat, la oarecare distanță de corpul târât și strivit de tren. În camera sa, pe pat, era întinsă o cămașă din care tăiasse mâneca dreaptă.

Decembrie 1988. Odin e în turneu în Chile cu Talabot. Eugenio se uită la un material video despre moartea lui Romero, un preot „sărac“, ucis de poliția lui Pinochet. Îl impresionează fraza „Popoarele merită să aibă doar ceea ce știu să apere“ și comentariul Carolinei, o călugăriță: „Auzim zgomotul zidurilor care se prăbușesc, dar nu sunetul grâului care crește“.

Eugenio se gândește deja la următorul spectacol: Iisus, întorcându-se pe pământ în America de Sud. Iben ar putea fi cântărețul Violeta Parra. Un alt personaj ar putea fi Borges. Mai târziu, uitându-se la cele patru actrițe veterane ale grupului său în timp ce muncesc, el și le imaginează în rolurile lui Stanislavski, Brecht, Artaud și Craig, care se întâlnesc pe vârful unui munte.

Februarie 1989: suntem la Milano, în biserica profanată a Sfântului Carpofo. Regizorul le povestește actorilor care se află în turneu cu Talabot despre materialul video văzut în Chile. Le cere să asculte cântecul înregistrat al unei femei. Întreabă în

ce țară și în ce împrejurări este prezentat. Fiecare actor dă propriul răspuns. Cântecele dintr-un reportaj de televiziune despre Afganistan, cu interviuri luate părinților soldaților ruși care luptă acolo.

O mamă care cântă, imagini de război, zgomotul zidurilor prăbușite și tăcerea grâului care crește: un spectacol dospește în capul regizorului¹.

Mă simțeam reîntinerit de fiecare dată când terminam un spectacol: urma să fie reprezentat de două-trei sute de ori în lumea întreagă, cel puțin doi ani. Când se apropia momentul de pregătire al unui nou, născoceam alte proiecte pentru a amâna perioada de epuizare și incertitudine, confruntarea cu sfînxul, repetițiile la spectacolul care devenea nava amiral în repertoriul lui Odin.

În februarie 1992, circumstanțele nu mi-au permis să mai tergiversez. Am fost constrâns să mă pun pe treabă. Trei tineri actori trebuia să fie introduși în grup, trecând prin chinurile repetițiilor. Roberta Carreri, preocupată din 1987 de responsabilitățile ei ca mamă și de spectacolul său *Iudita*, se îndepărtase de munca noastră colectivă. Era important pentru ea să se reintegreze în grup. Numai că trei actori, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev și Kai Bredholt, erau cu *Itsi Bitsi* într-un lung turneu. Pentru a exorciza aceste constrângeri, am apelat la un expedient deja folosit în alte dăți: un spectacol de pregătire a adevăratului spectacol.

¹ Toate textele scrise în italic în acest capitol sunt preluate din Julia Varley, *Wind in the West. A Character's Novel*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1996 (n. tr.).

Făcusem Milionul, acum puteam face Bilionul. Milionul, în repertoriu din 1978 până în 1984, era un muzical pentru cel mult 400 de spectatori. Spectacular, bogat în melodii, ritmuri și culori, grotesc și liric, îmbina dansuri, muzică și costume pe care le achiziționasem în timpul călătoriilor noastre prin lume. Bilionul trebuia să fie și mai grandios și cu un număr mai mare de spectatori. Regizorul a organizat o orchestră cu instrumente de suflat și coarde și am început să compunem și să învățăm noi melodii.

Când m-am aflat în sală împreună cu actorii, repetițiile au alunecat într-o cu totul altă direcție. Am abandonat *Bilionul* și i-am lăsat pe actori să improvizeze pe o propoziție scurtă, care mi se zvârcolea despotoc prin minte: „O fantomă bântuie prin Europa, fantoma comunismului“.

Am fost martor la profunde răsturnări istorice: dărâmarea Zidului Berlinului, disoluția Uniunii Sovietice, întoarcerea la „democrație“ a câtorva țări sub un regim socialist. Oriunde îmi îndreptam privirea, țâșnea fantoma rătăcitoare a comunismului, repudiată de toți, ciocnind la uși închise, respinsă la fiecare frontieră. Semăna cu regele Lear: un venerabil bătrân încăruntit, orb de-acum, nebun și disperat, incapabil să înțeleagă. Strângea la piept un bloc de gheață a cărui inimă era o carte congelată: *Manifestul comunist* al lui Marx. Era însoțit de o ceată de femei – mame, surori și soții ale victimelor lui Lenin și Stalin – care psalmodiau *Requiem*-ul Annei Ahmatova:

Te-au luat în zori,
Te-am urmat, ca la o înmormântare,

În camera întunecată copiii plângeau,
Pe buzele tale frigul icoanei.
Sudoarea morții pe frunte.
Șaptesprezece luni am strigat,
La picioarele călăului m-am aruncat,
Totul e confuz pe vecie.
Acum nu mai înțeleg
Cine-i bestie și cine om.

Am improvizat pornind de la nuclee de cuvinte, le-am transformat în cântece și poezii. Am venit cu propuneri pe marginea morții și a mormântului unei cărți. Am lucrat un dans ai cărui pași erau precum valurile mării. (...) Am așternut marea pe podea: un uriaș cearșaf albastrui. Femei jerpelitate dansau în ritmul unei muzici vesele, se despuiau de zdrențe, etalându-și hainele albe: erau mamele rusoaice, care își pierduseră copiii în gulag, una dintre ele era poetă. Bătrâna fantomă respinsă de toți se târa printre mormane de cârpe, se prefăcea în femeie înveșmântată în alb, un batic pe cap ca o babushka. Acompaniam transformarea sa cântând o poezie de Nordhal Grieg:

Ca un câmp de grâu arde moartea.
Fiece viață se toarce mai pur
În imaculata-i suferință:
Cei mai buni sunt cei ce mor.

Cei mai buni sunt măcelăriți în închisoare,
Înhățați de foc și de mare.

Cei mai buni nu vor fi al nostru viitor.

Cei mai buni sunt ocupați să moară.

Femeile înfășurau marea plină de zdrențe și amintiri, și-o așezau pe umeri și ieșeau. Marea era moartă. În adâncu-i arid zăcea o carte – Manifestul comunist al lui Marx – încapsulată într-un bloc de gheață.

Materiale, cântece și scene întregi au fost puse deoparte, când Jan și Kai s-au întors din turneu. Iben și-a mai luat trei luni libere pentru a termina cartea pe care o scria. Toți ne-am întâlnit, totuși, în timpul unui weekend, în Italia.

Martie 1992. Suntem în Padova, oaspeți ai grupului Teatrocontinuo, pentru o sesiune a Universității de Teatru Eurasiatic. Discuția se învârtă în jurul termenilor „partitură” și „subpartitură”. Noi, actorii, lucrăm practic pe un text propus de Thomas Bredsdorff, ales din multe texte sugerate de participanți. E povestirea lui Franz Kafka, În fața legii, reluată în Procesul: un Păzitor interzice intrarea unui om de la țară care cere să acceadă la Lege. Omul așteaptă în van o viață întreagă. Povestirea este analizată și comentată de cercetători, apoi actorii o povestesc teatral, urmând parcursurile dramaturgiei lor personale.

Pare imposibil ca un regizor să le poată spune actorilor săi: „Dați ce aveți mai bun în voi și întindeți la maxim arcul! Să știți, însă, că toate eforturile noastre – ale voastre ca și ale mele –

au doar scopul de a câștiga timp. Nu sunt direcționate către obiectivul pentru care ne pregătim de multă vreme: un nou spectacol. Trebuie să-i dăm lui Iben posibilitatea de a-și termina cartea. Știți: pentru mine, teatrul își pierde sensul dacă *ambientul meu* nu este complet, dacă nu este prezent în întregime acel nucleu de persoane de care sunt legat, dintre care unele au împărtășit cu mine, aventura tuturor spectacolelor mele. Dar ce să facem între timp, așteptând ca Iben să se întoarcă? Cum putem umple, cu chibzuință, această așteptare până la spectacolul pentru care ne pregătim de atâtea luni? Ce este chibzuit sau nechibzuit într-un proces creativ, când fiecare dintre noi este parte a firului care ține laolaltă colierul dorințelor, aspirațiilor și nevoilor noastre?”.

Cam așa trebuie să le fi vorbit actorilor mei la întoarcerea în Holstebro, după paranteza din Padova. Era sarcina mea să transform această senzație de suspendare într-o valoare personală pentru fiecare dintre noi. Mi-a venit ideea de a începe un spectacol pentru copii cu tot grupul. Aș fi selectat și montat ulterior scenele cele mai interesante cu cei trei actori mai tineri. Ar fi avut, astfel, un spectacol al lor. De data asta, sursa era una singură: *Cartea junglei* de Kipling.

Am pornit de la o improvizație: „lupita” – a fi, a simți și a fi considerat un lup. Am fixat fiecare improvizație individuală și am elaborat-o îndelung, sfârșind în câte un minispectacol. Am adăugat costume și obiecte și le-am învăluit în muzică și cântece. Uneori, am introdus unul sau mai mulți actori pentru a rezolva sarcini funcționale: să ridice un corp de la podea sau să urmărească un actor ca o umbră.

Mai 1992. Regizorul vrea să pregătească un spectacol pentru copii pornind de la Cartea junglei a lui Kipling. Propune o improvizație: „Pe un covor, un lup se naște de trei ori. Prima naștere e cea biologică. A doua este tranziția care duce persoana anonimă printre cei care au un nume. Printr-un rit de trecere care durează unsprezece zile și unsprezece nopți, deveniți un lup. A treia naștere are loc la bătrânețe. Se produce atunci când ceilalți recunosc în voi lupul autentic, când emanați «lupită». Micul covor de sub picioarele voastre vă limitează și, totuși, e nemărginit, gata să zboare. Covorul este jungla.”

Actorii improvizează pe cele trei nașteri care trebuie să corespundă cu trei poezii – din poiein („a face“, în greacă). Improvizațiile sunt executate mai întâi ca ideograme în spațiu și apoi așternute în cuvinte/ poezii pe o foaie de hârtie pe care o încredințăm regizorului.

Fiecare actor își fixează propriile improvizații pe care le efectuează pe stofa, blana sau voalul ales drept covor zburător/junglă. Covorul-stofă e un vast teritoriu, un coleg-partener animat și o limită spațială. Regizorul tratează improvizațiile ca și cum ar fi minispectacole cu un singur actor: un început, dezvoltare și sfârșit clar definite. Dar tehnica de elaborare pe care o aplică e nouă pentru toți.

M-am trezit cu o serie de mici spectacole pe care le-am pus laolaltă, unul după altul, într-o unică structură. Amintea puțin de *Cartea junglei*. Nu m-am dat bătut și am insistat pe această pistă, sperând că va duce la un spectacol pentru copii. Știam deja cât de important fusese să văd și se revăd materialele montate

și structurate, să retușez zilnic detaliile, să alterez ritmurile, să introduc noi obiecte sau să dau peste cap o scenă și s-o fac să spună opusul.

Tinei¹, ale cărei acțiuni sunt introvertite și adresate sieși, regizorul îi cere să le repete făcând contrarul. Trebuie să inverseze direcțiile lor; ceea ce era direcționat spre ea însăși este acum direcționat înspre afară, podeaua devine tavanul, „în față“ devine „în afară“ și viceversa. Tina pare un computer în plină activitate în timp ce calculează cu prudență unde să își plaseze piciorul și mâna.

Robertei i se alătură doi păpușari, Torgeir și Kai, care o mișcă, folosind două bețe lungi de bambus, ca și cum ei i-ar da impulsurile pentru acțiunile sale. Juliei i se cere să elimine covorul de pe podea, să repete și să adapteze improvizația șezând pe un scaun, apoi stând în spatele acestuia.

Isabel² are dificultăți în a-și găsi baricentrul. Regizorul îi înlocuiește „covorul zburător“ cu Hisako³, pe care Isabel o ridică, îmbrățișează și zgâlțâie. Hisako e covorul, nu trebuie să facă nimic. Apoi rolul covorului e preluat de Jan, mai înalt și mult mai greu. În final, Isabel trebuie să-și execute partitura cu Hisako și Jan împreună. Isabel face eforturi, transpiră, e epuizată. La toți ne e milă de coloana ei vertebrală, când îi ridică pe cei doi colegi ai săi de la podea, strângându-i la piept sau târându-i.

¹ Tina Nielsen, daneză, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1991–1997.

² Isabel Ubeda, spaniolă, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1990–1996.

³ Hisako Miura, japoneză, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1991–1992.

Într-o zi reapar măștile din Talabot, spectacolul precedent. Actorii le țin pe față în timp ce stau așezați și le scot când se ridică pentru a acționa, inversând regula obișnuită.

Într-o zi i se cere Robertei să împartă monezi observatorilor care urmăresc repetițiile noastre. Ei trebuie să le restituie în scena în care Roberta le întinde o farfurie pe care o așază apoi în fața lui Torgeir, îngenunchind pe covorul său.

Într-o zi regizorul se plânge de îmbrăcămintea actorilor. A doua zi câțiva vin în costume de seară, unii în pantaloni și cămăși elegante, alții în hainele care le plac cel mai mult. Torgeir poartă un costum gri. Costumele încep să hotărască cine suntem. Dar cine suntem?

Am întâmpinat vacanța de vară cu un suspin de ușurare. Aveam câteva săptămâni pentru a lăsa să mi se sedimenteze în minte materialele asupra cărora stăruiserăm și pentru a identifica impasurile și posibilele căi de ieșire. La întoarcere, Iben era în sală. I-am arătat secvența structurată. Pentru a o îndemna să se alăture repetițiilor, i-am propus rolul omului de la țară, protagonistul povestirii lui Kafka, *În fața legii*, text asupra căruia lucraserăm la Padova. Această idee mi-a venit subit, sesizând expresia confuză de pe fața lui Iben după ce a văzut materialele noastre. Astfel, textul lui Kafka s-a amestecat în alambic împreună cu *Al șaptelea*, materialele despre *fantoma comunismului care bântuie prin Europa* și cele despre *Cartea junglei*.

August 1992. Reluăm repetițiile. Mai întâi stabilim programul zilnic: de la 7 la 10 bobbetiden (timp de fierbere), în care

actorii se pot concentra autonom asupra muncii lor individuale; de la 10 la 15 repetăm montajul de dinainte de vacanță, pe care acum regizorul îl numește Procesul. Cu noi nu mai e Hisako, ne-a părăsit pentru un băiat danez întâlnit în Japonia.

Îi arătăm materialele lui Iben și imediat după aceea avem o întâlnire. Iben acceptă să ni se alăture cu un „da” precaut. A doua zi participă la repetiții, schimbând viitorul. Ceilalți actori au materiale, scene, zile și săptămâni de trudă în spatele lor. Chiar dacă nu știu de ce, știu ce să facă. Urmează o logică interioară a procesului de muncă. Iben nu are nimic. Regizorul încearcă să îi dea puncte de sprijin. O încurajează vorbindu-i despre personajul din povestirea lui Kafka: „Nu ar trebui să fii teatrală. Comportă-te așa cum te comporți în viața de zi cu zi, îmbrăcată ca o cameristă care încearcă să fie drăguță, o Giulietta Masina în La Strada, filmul lui Fellini, sau ca Madeleine Renaud în Oh, ce zile frumoase!, în cel mai bun stil al Teatrului Regal din Copenhaga. Ar trebui să te lași inspirată de moda anilor 1950, să ai o pălărie – o pălărie ajută întotdeauna un actor”.

Spectacolul tratează Procesul lui Kafka, explică regizorul și ne dă textul poeziei Al șaptelea de Attila József. Povestește pe larg despre acest poet maghiar, un comunist care s-a sinucis în 1937.

Povestirea lui Kafka era tulburătoare, dar statică, excesiv simbolică și cu doar două personaje. Nu mă ajuta să explic cine erau celelalte figuri – ceilalți șapte actori cu uriașa lor cantitate de materiale. Am împărțit textul întregii povestiri în patru părți pe care le-am intercalat în secvența materialelor pentru a le întrerupe succesiunea și ritmul. Intenția mea era ca spectatorii

să înțeleagă textul în orice țară am fi mers în turneu. I-am cerut lui Frans Winther, compozitorul nostru, să pună pe muzică povestirea ca un oratoriu. În timpul spectacolului, textul ar fi fost cântat în cor, în daneză, și un actor l-ar fi tradus simultan în limba locului. Povestirea lui Kafka devenea, astfel, un laitmotiv care dispărea și reapărea într-un șuvoi de evenimente provenite din teme și întâmplări diferite. Frans a compus și muzica pentru poezia lui Attila József. Fiecare strofă, cântată și dansată în diverse părți ale spectacolului, trebuia să țâșnească precum un gheizer, răvășind peisajul.

Mă străduiam să extrag o poveste din materialele organice ale actorilor. În termeni pur narativi, povestirea lui Kafka descria o așteptare, cu un epilog care răsturna sensul faptelor narate anterior. Mi-am explicat jungla acțiunilor și situațiilor pe care le structuraserăm astfel: un om de la țară cere cu insistență să intre pe ușa Legii; e rugat să aștepte; își îndreaptă atenția către ceea ce se petrece în jurul lui, către un du-te-vino continuu și către întâmplări ale unor figuri necunoscute, care execută acțiuni pentru el incompreensibile. Dorește să aibă acces la claritatea Legii și se trezește cufundat în haos.

Aici s-a ivit o altă *sursă*, un titlu pe care îl păstram de ani, în așteptarea unui spectacol: *Kaosmos*, haos-cosmos, confuzie-creație.

Povestea mea justifica doar o parte din materiale. Multe scene erau interesante la nivel organic, dar eram incapabil să le supun logicii sau narațiunii mele. Mă simțeam izbit de valuri într-un ocean fără stele. Este adevărat că în timpul repetițiilor, acest ocean e un *maelstrom deliberat* de contexte disociate și incompatibile reciproc, create *dinadins* pentru a-mi provoca așteptările și

obișnuitele categorii logice. Haos-cosmos. Pe moment confuzia mi-o luase înainte și-și râdea în pumni de raționamentul meu. Am căzut pradă inevitabilei senzații de incertitudine.

8 august 1992. E ziua marilor revelații. Regizorul zice: „Până acum am urmat voința mării, îndepărtându-ne de pământ. E timpul să stabilim ruta. În materialele noastre se agită forțe contrastante, situații antitetice, tensiuni și incoerențe. Trebuie să protejăm acest tumult și această vigoare care ne apar ca haos. Știm că haosul are coerența sa interioară, care ascunde germele creației, al cosmosului. Cum se poate ajunge la o creație care își menține natura de haos? James Joyce, în *Veghea* lui Finnegan, o numește „cosmos”. Așa ar trebui să fie spectacolul nostru: *Kaosmos*.

Iben este omul de la țară din povestirea lui Kafka. Julia este Păzitorul Legii. Aș putea da nume „haosului” pe care l-am creat: Jan e aripile unui fluture; Frans e furtună în Laponia; Roberta e creasta unui val. Al șaptelea de Attila József este un manifest politic, un crez al revoltei existențiale, refuzul propriei nașteri la cheremul întâmplării – Sarajevo, Bangladesh, un spital psihiatric, regimul nazist. Această poezie descrie haosul-cosmos.

Un om de la țară vrea să acceadă la Lege, Păzitorul îl roagă să aibă răbdare. Și el așteaptă, înconjurat de haos și de evenimente pe care nu reușește să și le explice. Până aici am ajuns.”

Cum s-a întâmplat adesea în situații de impas similare, mi-am concentrat atenția pe o problemă concretă: costumele. M-am gândit la îmbrăcămintea din viața de zi cu zi a Danemarcei, dar

la caracteristicile sale teatrale: de exemplu, uniforma unui poștaş (haina de un roșu aprins) sau a unui bucătar. Când Jan a îmbrăcat costumul complet negru, cu butoni auriți al coșarului – cu centura lată din piele, basmaua în jurul gâtului și jobenul –, părea desprins din universul lui Hans Christian Andersen. Am căutat idei pentru costume în poveștile acestui autor: soldățul de plumb, balerina de hârtie care arde, cine putea fi Regele gol? Astfel Hans Christian Andersen s-a furișat în alambicul unde deja fierbeau multe ingrediente. I-am recitat opera și *Povestea unei mame* a explodat înăuntrul meu cu al său crud adevăr. Moartea a răpit un copil și mama o urmărește pentru a-l recăpăta. Moartea îi descrie eventualul destin criminal al copilului, dacă s-ar întoarce la viață. Mama renunță să-și ia copilul înapoi.

Am simțit o clipă de ușurare, aproape entuziasm: găsisem legătura narativă dintre povestea mamei și cea a omului de la țară din povestirea lui Kafka. Ca să își omoare timpul așteptând, omul de la țară se așază pe un taburet, ia o carte și citește cu voce tare basmul lui Andersen. Ca într-un spectacol japonez Nō, fantoma mamei apare și dă viață poveștii sale.

Septembrie 1992. Regizorul povestește: „Există personaje atât de puternice, încât pot să se îndepărteze de propriul context și să continue să trăiască puternic, cu toată forța. Nu pot, totuși, să se comporte ca în mediul lor originar. Ce se întâmplă dacă Hamlet pătrunde în Regele Lear? Care sunt consecințele când în regatul absurd și inexorabil al Legii lui Kafka se insinuează

personajele lui Andersen? Roberta, tu ești mama care își caută copilul răpit de Moarte“.

Am petrecut mult timp căutând, creând și probând costumele. În privința unora am decis relativ repede, altele ne-au luat săptămâni. Torgeir a continuat să poarte elegantul său costum gri și Jan uniforma de coșar. Tina părea o nimfă-amazoană cu cizme, o tunică albă și o coroană din spice de grâu pe cap. Am scos din dulapul meu „secret“ câteva fuste, cămăși și șorțuri brodate, pe care le achiziționasem în urmă cu câțiva ani în Ungaria, și i le-am dat lui Iben, Isabel și Roberta. Roberta a adăugat o haină brodată, lungă și largă, găsită în Grecia, și și-a confecționat o perucă din fire de lână. Din același dulap am pescuit o vestă din lână albă și neagră, și ea brodată, luată de la o tarabă din Chiapas, Mexic. A devenit parte din costumul lui Kai. Julia s-a transformat într-o bunică, și-a cumpărat o lungă perucă albă și și-a cusut un costum verde, ornat cu dantelă neagră.

Cum puteam să fac teatral eficace Ușa Legii, în fața căreia așteaptă omul de la țară? Era o altă nucleă pe care nu reușeam s-o sparg. Mi-am imaginat-o cu ramă, balamale, mâner, o anume grosime și culoare. Dar cum să-i dau prezență și viață? Și ce tip de voce și de sistem nervos ar fi trebuit să aibă? În timpul unei călătorii în Spania, m-am lăsat sedus de o ușă patinată de vreme și brodată de carii și am luat-o cu mine în avionul spre Holstebro. Prea finisată. După multe idei tot atât de ingenioase, dar teatral sterile, am convenit asupra unei uși obișnuite din lemn, vopsită în alb, cumpărată dintr-un supermarket. Actorii au început să se joace (în câte moduri putea fi folosită?) și soluțiile

și-au făcut apariția, uluitoare, grotești, comice. Nu era dificil să le inserezi în scene sau fragmente, suscitând asociații și contrasensuri. Totuși, întregul era lipsit de coerență și refuza să se topească într-un complex organism viu.

Eram iritat din cauza tendinței mele de a nu lua decizii definitive. Mă încăpățânam în a crede că acest proces de muncă, similar curenților marini, m-ar fi târât către coaste necunoscute. Treceau zilele și nu se întrevedea niciun țarm. Montam și remontam scene și episoade răvășind întreaga structură, vânam o intrigă care să integreze multele elemente, fire, povești, contradicții și evidente, toate pârâiașele curgând în propriile lor direcții. O intrigă destul de puternică, încât să mă convingă. *Ce spunea acest univers în fermentație?* Trebuia să fiu în stare să formulez într-o singură frază. Legătura dintre povestea lui Andersen și cea a lui Kafka nu era suficientă pentru a crea densitatea care îmi era indispensabilă într-un spectacol. Aveam nevoie de un *gând* care să îmi justifice și să redea credibil fiecare detaliu din densa rețea de interacțiuni și circumstanțe. Adevărata dificultate consta în a dibui (ghici?) o poveste care, ca un cadru mare, să fie în măsură să conțină teme și perspective diverse. Ca o tapiserie, această poveste-cadru furniza posibilitatea înfripării povestirilor înlănțuite și, totuși, diferite, și în același timp pretindea disciplină în execuția lor. Pentru un observator, povestea-cadru îngloba acțiunile și legăturile explicite sau ascunse dintre personaje din diverse contexte narative, legitimându-le în ochii mei. Ca regizor, aceste diferite contexte narative (sursele mele) îmi sugerau în timpul repetițiilor schimbările care le permiteau personajelor și diverselor spectacole dinăuntru

spectacolului să crească într-o unitate organică, convingătoare pentru mine și – speram – pentru spectator.

La un moment dat, disperat, mi-am zis: „Fac un spectacol pentru lupi. Îl voi explica în caietul program și spectatorii se vor resemna. Scenele care sunt de nepătruns pentru ei se referă la condițiile existențiale ale acestor animale, incomparabile cu cele ale ființelor umane. Spectatorii nu se vor strădui să înțeleagă. Se vor lăsa prinși de marea muzicii, de atmosfera cântecelor și de modulația vocilor. Vor reacționa la dinamism, accelerație și imobilitate, la foșnete și lănceziri. Uneori, se vor simți fericiți, grațificați de un neașteptat fragment al cărui sens e limpede“.

Suntem la sfârșit de septembrie și plutesc în aer semne de oboeală. Roberta intră cu un șal înfășurat pentru a da imaginea unui copil, dar regizorul nu vrea copii. Actrița protestează că munca este lipsită de suflet: regizorul le cere actorilor să se deplaseze dintr-un loc într-altul al spațiului, schimbând personajul și povestea și, cu toate astea, ei trebuie să facă mereu ceva interesant pentru a evita ca rezultatul să fie tăiat de îndată.

Julia se lamentează: o dor genunchii și spatele. Costumele, pantofii și pălăria sunt imposibile.

Torgeir, în timpul unui seminar cu Clive Barker, își rupe un tendon. Trebuie să se opereze și să rămână în ghips două luni.

Jan, care a cântat la chitară în ultimele două spectacole, ar vrea să schimbe instrumentele. Leo Sykes¹, asistentă de regie, vine cu ideea de a-și folosi hârlețul ca instrument muzical. Sunetul

¹ Britanică, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1991–1993.

corzii de violoncel fixate pe hârleț e grav, penetrant, potrivit pentru a acompania sats-urile actorilor. Jan descoperă că, exercitând presiune asupra corzii fixate de mâner, reușește să schimbe intonația. Poate să creeze variațiuni ritmice bătând părțile metalice.

Julia nu mai e Păzitorul Legii. Regizorul i-a dat personajul lui Jan.

Ei i s-a încredințat un alt personaj: Doña Musica. Iată descrierea regizorului: „Crede că aude o muzică care răsună doar pentru ea și o urmează, dansând, fiindcă sunt îngerii cei ce cântă pentru ea. Persoanele care o privesc în ochi simt dorința de a dansa.”

Istoria mi-a invadat viața: Iugoslavia și războiul civil. Când, în 1954, am ajuns în Norvegia, prietenul meu Fridtjof Lehne mi-a povestit despre șederea sa în Iugoslavia, imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, cu o brigadă de tineri comuniști. Mi-a descris mândria populației care le rezistase naziștilor, demnitatea persoanelor sărace și generoase, ospitalitatea calduroasă față de străini. Doi ani după, eu însumi am avut aceeași experiență în călătoriile mele cu autostopul. Mult mai târziu, Odin Teatret a fost invitat de multe ori la festivalul BITEF din Belgrad. Câțiva actori și cu mine am vizitat mănăstiri și moschee din Kosovo, o lume somnolentă, plămădită din culturi și obiceiuri aflate la antipod. Recunoșteam numele locurilor care acum apăreau zilnic la televiziune și în ziare. Sarajevo mă apăsa pe dinăuntru ca o fantomă care bântuia în căutarea unui refugiu și pentru care nicio ușă nu se întredeschidea. Cum poate, mă întrebam, o țară care era un organism viu și motivat, să se dezintegreze deodată? Destinul Iugoslaviei, al

persoanelor pe care le cunoscusem și iubisem, s-a infiltrat în repetiții.

Al șaptelea pus pe muzică, cântat și dansat de actori; viziunea fantomei care traversează Europa într-o hoardă de femei în doliu; scenele provenite din *Cartea junglei*; așteptarea omului de la țară în fața Legii din povestirea lui Kafka; povestea copilului răpit de Moarte din Andersen; reala și tragică dezmembrare a unei țări: aceste diverse substanțe narrative, împreună cu materialele create de actori, macerau în alambic. Destine fără legătură ale unor oameni vii și morți, personaje istorice și fictive care pot dialoga doar în imaginația noastră, se întâlneau în realitatea absolută a teatrului.

Am cumpărat cretă colorată și le-am cerut actorilor să împartă podeaua spațiului scenic, să deseneze contururile unei insule personale și să reprezinte, ca „madonnari” pe pavajul străzii, un episod din Istorie care le-a influențat biografia. Am fost uluit de abilitatea și iuțea lor. În mai puțin de o oră au schimbat o inexpressivă podea din lemn într-o frescă policromă, cu iconurile epocii lor: fetița goală arsă cu Napalm în Vietnam, portrete ale lui Che Guevara și Mandela, cortegii cu drapele roșii, Beatles. Actorii umblau literalmente pe Istorie și pașii lor dizolvau recognoscibilele evenimente tragice și optimiste într-o harababură multicoloră. Nu era, totuși, o idee de urmat: costumele noastre, când actorii s-au întins pe podea, au fost distruse.

Jan și Tina construiesc o partitură încercând o varietate de posturi ca statui: un bărbat și o femeie care se agață unul de altul, se îmbrățișează, se împerechează. Apoi construiesc o altă partitură

arătând varii moduri de a asasina o persoană, călcând-o cu picioarele, strangulând-o, rupându-i gâtul. Pe urmă trebuie să amestece cele două partituri: diversele posturi sunt figuri dintr-un tango pe care îl dansează. Trebuie, totuși, să urmeze ritmul unei alte melodii, decise de ei înșiși. Tina și Jan se strâng în brațe cu tandrețe, se încleștează cu furie, se luptă, rostogolindu-se pe podea, se ridică în picioare cu o îmbrățișare voluptuoasă, într-un flux de impulsuri și explozii de afecțiune, brutalitate și pasiune.

Omul de la țară plângea. Avea o batistă într-o geantă, o folosea pentru a-și șterge lacrimile și o arunca. Regizorul i-a cerut Juliei să afle ce însemna acea batistă abandonată. Julia a cumpărat cele mai frumoase batiste colorate pe care le-a găsit în oraș, dar nu i-au plăcut regizorului fiindcă aparțineau prea mult „timpului real”. Și-a petrecut atunci multe weekenduri cosând altele: din dantelă, bumbac, mătase și cu margini brodate și le-a folosit în varii moduri. Într-o zi regizorul le-a cerut tuturor actorilor să improvizeze cu batistele: au apărut păpuși, pălării, vele, șervete, șerpi, șoareci. Roberta a creat un fluture. Astfel, fluturii au intrat în spectacol. Regizorul a imaginat brusc scena finală: o sală invadată de fluturi. Întreaga podea viermuind de larve care se transformau în fluturi, umplând spațiul cu al lor zbor fragil și multicolor.

M-am izbit cu capul de zidul materialelor și nicio spărtură nu s-a deschis. Am găsit costumele, am compus melodii, am teatralizat poezia *Al șaptelea*, am structurat o succesiune de scene într-un ritm care mă convingea. Și, totuși, aveam senzația că bat pasul pe loc. Mă ciocneam de problema inherentă științei

labirintice: a spune simultan multe povești, a identifica punctele de contact între varii episoade și personaje, a întări legăturile și a le lăsa să crească într-un *bios* care convinge. Nu îmi era dificil să organizez secvențe sau fragmente într-o perspectivă narativă încărcată de aluzii, ecouri și trimiteri. Dar eram departe de rezultat: întregul era apos și nu reușea să se coaguleze într-un organism care respira.

Am încercat cu o altă sursă, un text de Claudel despre natura teatrului:

„Caut țara unde nu se moare.”

„Ai găsit-o. Aici timpul nu mai există. Acesta este un teatru. Și, cum știi, în teatru manipulăm timpul cum ne place, ca pe un acordeon. Orele durează zile și anii devin minute. Nimic nu e mai facil decât să faci să curgă împreună diferite timpuri în toate direcțiile.”

Am introdus aceste dialoguri în structura existentă, extrăgând din ele câteva scene, similare unui alt leitmotiv. Era o strategie intelectuală pentru a-i explica spectatorului „magia” teatrului și jungla scenelor înlănțuite și simultane. Mă iluzionam că descrierea lui Claudel m-ar fi putut ajuta să scap de orizontul mut care întemnița materialele. Stimulam actorii cu lungi descrieri despre teoria haosului și a infinitului ca să mă conving pe mine însumi.

„Dar cine este protagonistul acestui spectacol?”

„Cel ce moare la final.”

„Este asta teatru?”

„Da, asta este teatru: un fir făcut din înșelăciuni și vicleșuguri. Personajul moare și actorul se întoarce la viață.”

Această sursă s-a dovedit a fi un vicleșug steril, pur subterfugiu conceptual, și după câteva săptămâni am abandonat-o. Spectacolul a respins-o: nu s-a arătat capabilă să genereze noi rezultate sau o coerență emoțională. Cu excepția câtorva replici, nu am reușit să găsesc nimic care să atragă regizorul „animal”. Mi-a întărit credința că firul înșelăciunilor și vicleșugurilor, în teatru, este legitim doar în cazul în care convinge sistemul nervos al spectatorului.

Lipseau două elemente esențiale: personajele și o poveste care, ca o cutie chinezească gigantică și elastică, putea conține celelalte cutii cu povestiri și subiecte diferite. Găsisem relativ repede două personaje: omul de la țară care cere să aibă acces la Lege (Iben) și mama care își caută copilul răpit de Moarte (Roberta). Pe parcursul repetițiilor i-am dat lui Jan rolul de Păzitor al Ușii, inițial gândit pentru Julia. Consecința a fost că Isabel a devenit „dublul” Păzitorului Ușii, sora lui geamănă. I-am imaginat ca pe acele cupluri stranii de prin satele din sudul Italiei, sora în slujba fratelui, ca o servitoare sau ca o nevastă într-un mariaj secătuit. Frans, compozitorul-muzicianul nostru, era bolnav și a absentat îndelung de la repetiții. Când a revenit l-am ascuns în spatele unui paravan și a devenit invizibilul fiu dezmoștenit al Diavolului, care își plângea soarta cântând la vioară. Kai, actor și muzician, era un marinar care se întorcea în sătucul lui, îndruga mii de minciuni despre călătoriile sale și cânta despre întâlnirea cu sirenele. Julia, care rămăsese de la o zi la alta fără personaj, a trebuit să inventeze unul nou pornind de la un nume: Doña Musica.

Personajele lui Torgeir și al Tinei îmi scăpau în continuare, nu se lăsau prinse. Doar după câteva luni am reușit să le dibuiesc în *Evanghelia după Iisus* de José Saramago: Fiul refuză să își asume sarcina încredințată de Tatăl său. Astfel, Torgeir a devenit Hristos, care trăia într-un sat al zilelor noastre din Balcani, împlinea profeții biblice și săvârșea miracole într-o indiferență generală. Numai prostituata satului îl urma, purtând pe umeri ușa Legii pentru a-i alina suferințele. Iar Tina avea acum personajul său. Eram aproape de sfârșitul repetițiilor.

Hristos, care săvârșea inutile și irecognoscibile miracole într-o lume în prăbușire, a fost detonatorul care a deschis o breșă în structura la care muncisem luni în șir. Totuși, nu l-am revelat spectatorilor, nici măcar prin numele personajului. A devenit punctul de sprijin narativ secret al spectacolului. Am adecvat toate reacțiile celorlalte personaje în relație cu acest Hristos bolnăvicios și am îndesat scenele cu aluzii la episoade din evanghelii. Actorii erau conștienți de asta doar parțial, dar fiecare acțiune a lor era calibrată în acord sau dezacord cu acest personaj, care în final învia ca un radios androgen paralytic. De acum, eram în măsură *a gândi gândul*: spectacolul era povestea unui Hristos anonim, ascuns într-un sat din Balcani, ținut laolaltă de o tradiție stătută și de o epidermică solidaritate. Această comunitate se dezmembra, devastată de modernitate și naționalism.

Regizorul i-a sugerat actorului imaginea unui pește care se zbate în plasă. Omul care nu vrea să moară pare cuprins de chinurile unei schimbări de conștiință. Doña Musica îl îmbracă într-o fustă albă și o fașă în jurul pieptului dezvelit, în timp ce

Păzitorul Ușii îi îngroapă costumul gri. Tina, mireasa satului, a împletit spicele de grâu într-o coroană care îi ține vâlul de mireasă. Regizorul îi întreabă pe actori ce se poate face cu grâul și cu ușa. Leo îl transformă pe Frans într-o sperietoare de ciori, aco-perindu-i și fața. Iben așază spicele în jurul ramei ușii culcate pe podea și apoi o închide. Grâul se ridică în picioare. S-a produs miracolul, aveam „nodul” final al spectacolului.

Cum era cazul în orice sat din Iugoslavia, și în *Kaosmos* fiecare actor vorbea propria sa limbă. Textul era spus, șoptit și cântat în daneză, italiană, engleză, norvegiană și spaniolă. Brusc, când te așteptai cel mai puțin, spectacolul se sfârâma în bucăți și actorii, cu vitalitate și lirism, intonau cuvintele din *Al șaptelea*. Dansau ceea ce se întâmplase de-a lungul atâtor luni de muncă: extraordinarele evenimente ale Istoriei, suferințele și speranțele micii noastre istorii personale. Astfel, din paginile cărții *Pietă*, a unui emigrant maghiar în Suedia, Attila József a intrat în viețile noastre și le însoțește și acum.

Se întreabă adesea cât timp muncește Odin Teatret pentru a crea un spectacol. E mereu dificil de răspuns. Există un timp activ și un timp pasiv, un timp care acționează asupra noastră și un timp cu care muncim. Există un timp calendaristic și un timp personal, un timp care nu mai trece și un timp care aleargă. În sală am lucrat în februarie, mai, august, parte din septembrie și octombrie 1992, apoi februarie și martie 1993. În acele luni Kaosmos a prins formă, dar toate informațiile care îl impregnează aparțin unui timp ce nu se poate măsura.

Spectacolul era terminat și am fost plecați în turnee patru ani. La ultimul spectacol în Holstebro, i-am pus la cale „naufragiul”. L-am prezentat fără costume, accesorii și lumini, între două șiruri de mese, la care prietenii noștri mâneau și beau. Din epava care a rezistat prăbușirii – acțiunile organice și relațiile actorilor – am construit un nou spectacol: *Within the Skeleton of the Whale* (În scheletul balenei).

Înlănțuit de o vâslă

Cât de departe puteam merge într-o dramaturgie a povestirii-în-spatele-acțiunilor, care alătura și amesteca mai multe povestiri? Cât îmi puteam permite să contrazic nevoia pe care fiecare dintre noi o are, ca spectator, de-a intra în iluzia scenică, de-a aluneca într-o realitate fictivă, unde se recunosc rațiunile, lanțurile cauzei și ale efectului, intențiile și finalitățile? De-a regăsi, deci, acea ordine pe care viața nu o oferă și pe care arta și artificiiul o pot reconstrui?

Până la ce punct era posibil să eliberez povestirea-prin-acțiuni de logica povestirii-prin-cuvinte, fără să se transforme con-tiguitatea în gratuitate, dezorientarea în redundanță, confuzia în entropie, a-nu-vedea în orbire, răsturnarea în dezagregare?

Îmi repetam mereu aceleași sfaturi: lasă-te pe tine deoparte. Uită de certitudinile tale, de gusturile tale, de ceea ce te gratifică și de ceea ce te face sigur. Urmărește diferitele tale identități și fă-ți pierdute urmele. Rătăcește fără să abandonezi niciodată

vâsla meșteșugului de care singur te-ai înlănțuit. Trăiește în *Troia* lui Henrik Nordbrandt:

Sunt în fiecare zi un altul decât cel ce eram ieri
 și zi după zi înaintez tot mai mult în beznă:
 zăresc lungul șir al celor ce am fost
 cei mai apropiați, învăluiți în amurg,
 alții, îndepărtați în lumină, aruncând umbre,
 și cei mai îndepărtați, întru totul transparenți
 carapace golite de insecte sau statui de cristal
 prăbușite sau despicate
 ce-și expun erorile ascunse și defectele secrete.
 În urma mea, corpuri ce voi fi,
 grabnice să-mi ia locul
 stinghere, bătaușe, conștiente doar pe jumătate:
 un șir de figuri întunecate, vagi,
 al cărui capăt nu-l știu.
 Sunt în fiecare zi un altul și în fiecare zi același:
 sunt figura ce stă în mijloc și astupă vederea
 și îi împiedică pe cei de dinainte a înțelege
 energia sălbatică
 și nostalgia luminii a celor ce stau în urma mea,
 fără să-i lase a vedea erorile și defectele celor de dinainte.
 Sunt în același timp Elena și elenele,
 sunt vâslașii ce avântă prorele sculptate la răsărit de zi
 sunt vâslașul înlănțuit de vâslă,
 ce niciodată, vâslind, de-al său loc nu se îndepărtează.

Am spus adesea, referindu-mă la forțele obscure și evazive care mi-au călăuzit pașii, că mă simțeam un călăreț purtat de un cal orb, care galopa pe marginea înghețată a unei prăpastii.

Era orb și calul din mina de care vorbea Zoia. Și erau orbi caii care se târau kilometru de kilometru, rotindu-se mereu în jurul aceleiași mori de treierat sau al aceleiași fântâni. Sunt imagini care evocă o acțiune zadarnică. Pentru mine, figurau calea creatoare: a călca și a călca pe urmele mele, până când nu le mai recunoșteam. În ele descopeream urma altor treceri, a pașilor care nu mai erau ai mei.

AL TREILEA INTERMEZZO

*Povești de pasiuni, pulbere de aur,
ape liniștite, ierburi netulburate.
În asfințit, păsări plâng purtate de vânt,
cad petalele precum veșmântul unei fete dintr-un alt timp.*

TU MU (Dinastia Tang)

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI

Am primit un pachet în toamna anului 2000. Mi l-a trimis o actriță, soția unui regizor care participase la ISTA din Bonn, în 1980. În anii următori am păstrat contactul, întâlnindu-ne adesea. El a murit într-un accident de mașină și soția sa, în timp ce îi pune în ordine hârtiile, a găsit caietul de notițe pe care mi l-a expediat. Aceste notițe – scria ea –, care au însemnat atât de mult în viața lor profesională, îmi aparțineau și mie.

Ele constituie intermezzoul ce prezintă un străin familiar: regizorul care eram acum douăzeci de ani. Și care, prin cuvinte, pentru mine azi irecognoscibile, înfruntă și comentează eterogenitatea coercițiilor, circumstanțe, probleme și dorințe, în tentativa de a forja un ambient care unește și, în același timp, individualizează. Era un ambient angajat în explorarea posibilităților unei dramaturgii structurate pe niveluri de organizare. Începusem să fiu inspirat de biologie și aceștia erau primii mei pași în aplicarea modurilor sale de a gândi meșteșugul teatral.

Odin Teatret exista deja de 14 ani, dublul vieții medii a unui grup teatral. Tocmai terminasem *Cenușa lui Brecht*, probabil

spectacolul pe care l-am iubit cel mai mult. Grupul nostru era zdruncinat de noi frământări și necesități. Unii actori se lansaseră în activități individuale care păreau să-i îndepărteze de teatrul nostru. Angajați în proiecte pe care le creaseră și conduseseră independent, trăiau tensiunea dublei loialități față de noile lor nevoi și grupul în care își aveau rădăcinile. Reflec-tam asupra nedreptății care lovea un actor atunci când grupul nu îl mai stimula. Dacă se decidea să plece, pierdea ambientul în care crescuse și la care contribuise pentru a-l face să crească. Istoria teatrului era plină de exemple similare: actori care se des-prindeau de regizorul lor și de grup devenind, de regulă, „or-fani“. Regizorii care își abandonau actorii erau în schimb, considerați de istorici artiști îndrăzneți, gata de noi aventuri.

Voiam să evit această nedreptate. Devenea posibil dacă schimbam numele teatrului. Nu Odin Teatret, cu subtitlul Tea-tru Laborator Scandinav, ci Teatru Laborator Scandinav, care includea multe activități autonome, printre care Odin Teatret, Editura Odin Teatret, Farfa condusă de Iben Nagel Rasmussen, Basho de Toni Cots, Odin Teatret Film de Torgeir Wethal și Proiectul Canada de Richard Fowler.

Și eu am pornit într-o aventură solitară însoțit de unul din-tre actorii mei, Toni Cots. Era în 1980. Am transformat propu-nera de a conduce o întâlnire internațională a grupurilor de teatru într-un proiect cu o finalitate necunoscută. L-am numit ISTA (International School of Theatre Anthropology), Școala Internațională de Antropologie Teatrală. „Școală“, pentru că atunci toți voiau să fie un „laborator“, pe când eu voiam să indic un loc în care se însușeau cunoștințe de bază; „internațională“,

pentru a evidenția o țară profesională fără frontiere; „antropologie“, fiindcă era un termen care trezea asociații de cercetare și seriozitate academică, chiar dacă nimeni – nici eu – nu auzise vreodată vorbindu-se de o disciplină numită „antropologie tea-trală“. Intenționeam să prezint artiști și prieteni, care însemnau mult pentru mine, unui grup de cincizeci de regizori și actori ai celui de-al Treilea Teatru din toată lumea. Voiam să întâlnescă câțiva maestri asiatici, pe Grotowski, Dario Fo, Clive Barker, Keith Johnston, Ingemar Lindh, istorici ai teatrului, biologi și alți bărbați și femei de știință.

Mi se mai întâmplase să conduc cursuri singur, fără acto-rii mei. Dar aceasta era prima mea experiență, durând o lună întreagă, înconjurat de maestrul pe care îi respectam și iu-beam și de un grup de tineri pe care voiam să-i ghidez, bom-bardându-i cu o ploaie de stimuli și revelații tehnice. Toate gata de a fi descoperite.

*Caietul de notițe pe care l-am primit
după douăzeci de ani*

Joi, 2 octombrie 1980, ora 5.00

E prima noastră întâlnire. De mâine dimineată ne vom aduna la 6.00. Ieri a fost prima zi din ISTA, ne-am prezentat, am văzut munca maestrilor teatrului asiatic, Barba l-a prezen-tat pe asistentul său, actorul Toni Cots: vor conduce împreună sesiunile de antrenament de dimineată. Va trebui să ne ocupăm

noi înșine de curățenia încăperilor din această școală goală în care locuim. Barba spune că trebuie să fie mai curată decât în mod normal, lustruită ca o navă de război. Orarul: trezirea la 6.45. Un mic dejun rapid. Ne împărțim în grupuri mici și alergăm până la 7.30. Apoi în sala de gimnastică: antrenament acrobatic și vocal. Până la 8.30. În sala de gimnastică nu se intră cu pantofi. În această primă parte a zilei nu se vorbește. „Tăcerea dă energie“, spune Barba și ne dă de înțeles că e și un mod de a nu-i deranja pe maestrul asiatic care locuiesc cu noi în școală. La 9.00 încep diferitele cursuri cu maestrul asiatic. Suntem împărțiți în patru grupe, fiecare va lucra câte o săptămână cu unul dintre maestri (Sanjukta Panigrahi din India, Katsuko Azuma din Japonia, Tsao Chun-Lin din Taiwan, I Made Pasek Tempo din Bali). De la 11.30 la 13.30, din nou în sala de gimnastică: antrenament individual. Eugenio Barba și Toni Cots vor relua ceea ce am învățat de la maestrul asiatic în timpul dimineții. 13.30-15.30: prânz și odihnă. La 15.30 începe activitatea grupelor formate în jurul unui regizor. Fiecare grupă, cinci sau șase actori și un regizor, lucrează în timpul după-amiezii la piesa *Hamlet*. După-amiaza târziu și seara vor fi conferințe, spectacole-demonstrații ale maestrilor asiatici sau actorilor invitați, întâlniri cu cercetătorii ai ISTA – Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Ugo Volli, Moriaki Watanabe. Grotowski, timp de două săptămâni, cât va sta aici, nu va ține seminarii și nici nu va participa la munca de cercetare, dar va fi disponibil să vorbească cu oricare dintre noi va dori să-l consulte. În 25 și 26, va fi un Simpozion internațional în care Barba își propune să clarifice conceptul

său de Antropologie Teatrală. Suntem cincizeci de participanți, actori și regizori din douăzeci și trei de țări. Barba încheie subliniind importanța cercetătorului Nicola Savarese în rolul de cronicar ISTA, care va documenta munca noastră cu fotografii, interviuri și desene.

După întâlnirea inițială, unii dintre noi, care suntem regizori, ne punem de acord să ne plângem lui Barba pentru că nu a rezervat un timp în care să ne ocupăm de probleme ale regiei. Recunoaște că avem dreptate. Spune: „Ne vom întâlni mâine dimineață la 5.00“, adică azi.

Barba comentează îndoielile implicite sau explicite exprimate ieri de câțiva dintre noi, când ne-am prezentat ca regizori: „Sunt regizor din întâmplare, voiam să fiu actor, dar era nevoie de un regizor și atunci mi-am asumat această sarcină. Dar nu mă simt regizor“; „Mă definesc ca regizor, dar nu știu dacă sunt cu adevărat“; „Adeseori am o idee precisă a spectacolului, dar nu reușesc s-o realizez“; „Propun ceva, și actorii nu acceptă: li se pare urât sau greșit. Un regizor trebuie să știe cum să impună“; „Sunt regizor, dar nu știu ce anume trebuie să știe un regizor. Un autor, un actor, un scenograf știu ce anume trebuie să știe. Dar un regizor?“.

Eugenio Barba:

Ce face convingător un regizor, în ochii propriilor actori? Faptul că știe să vorbească? Că are o ideologie articulată sau o clară viziune estetică sau politică? Că stăpânește o teorie? Că

a citit mai multe cărți decât alții? Că se află în posesia unei diplome de la o școală?

Dacă autoritatea sa ține de asta, va putea forma un grup, dar e sigur că mai devreme sau mai târziu actorii îl vor abandona.

Regizorul nu trăiește experiența actorilor, una dintre condițiile cele mai chinuitoare care se pot imagina. Liv Ullmann a descris astfel colaborarea sa cu Ingmar Bergman: când în fiecare zi cineva îți cere „fă asta; uită-te încolo; mișcă-te mai încet; ridică puțin bărbia; mâna... nu stânga, cealaltă“, și tot așa, ore și ore în șir, regizorul se poate să fie un geniu, dar la sfârșit tot îți vine să-l omori.

Regizorul este un lider. Are o putere unică: transformă ființele umane în persoane care-i acceptă cele mai mici dorințe. Dar acceptă numai dacă știi că regizorul e în măsură să le dea ceva în schimb. Acest consens nu durează mult. După un timp, regizorul nu mai exercită aceeași atracție. Atunci devine sufocant și actorii îl părăsesc.

Desigur, este posibil ca actorii să-și iubească regizorul, să se sacrifice pentru această persoană care stimulează și reprimă. Nu cred, însă, că iubirea, în teatru, este spontană. Prinde rădăcini, încetul cu încetul, ca în mariajele aranjate. Înflorește în ani, când actorii au dovedit zi după zi că, și dacă regizorul lor pretinde imposibilul, stând așezat pe un scaun, el sau ea s-a trezit cu două ore mai devreme decât ei pentru a merge la teatru și a pregăti tot ceea ce le poate ușura munca.

Puterea regizorului este cea a exemplului. Nu cred într-un regizor ales democratic de grup. Unii dintre voi au spus: „Aș vrea să fiu actor. Dar grupul are nevoie de un regizor, așa că

m-am sacrificat.“ Dar cum e posibil așa ceva? Dacă unul simte nevoia să fie actor, nu devine scriitor pentru a servi un altul. Care este semnul distinctiv al unui regizor? O necesitate personală, care îl face să aleagă un rol al puterii: capacitatea de a lua decizii, de a le aplica și de a-și asuma răspunderea. Asta comportă angajament și eforturi.

Știu că am o putere nemăsurată. Tot ce fac lasă urme: cum vorbesc, cu cine vorbesc, dacă tac, dacă surâd sau rămân serios. Pot, cu un cuvânt sau o grimasă, deprima o persoană timp de o lună. Dacă îmi las problemele personale să iasă la iveală, acestea se vor răspândi ca o epidemie.

Puterea, sau autoritatea, îi este necesară regizorului pentru a incita, și nu pentru a subjuga. Pentru a crea un stimul reciproc. Trebuie să fiu fascinat de un actor, să îi admir dedicarea, tenacitatea, ingenuitatea. Nu pentru frumusețea fizică sau talent, ci pentru voința lui de a munci și de a face sacrificii, pentru dorința de a se schimba pe sine însuși și, astfel, de a mă schimba. Acesta este stimulul reciproc. Dacă nu există nevoia de a exercita puterea – de a ne domina inerția și reflexele condiționate, de a depăși condiția în care trăim în mod normal –, dacă nu există acest instinct cvasianimal, o bicioare interioară care ne împinge să trecem peste ceea ce știm, să trăim – oricât de puțin – dincolo de realitatea cotidiană..., dacă nu simțim această nevoie de a ne înălța pe creasta muntelui împreună cu toți actorii, suntem regizori calduți. Atunci e just ca actorii noștri să ne abandoneze.

Lumea teatrului e plină de regizori calduți. Voi, totuși, conduceți mici grupuri de teatru. Nu aveți ceea ce îi apără pe

regizorii teatrului „normal”: ierarhie economică, prestigiu cultural, garanții contractuale. Singura voastră garanție este eficacitatea. Și eficacitatea voastră depinde de actori. Capitalul vostru este motivația lor, capacitatea lor de a dărui, de a aprofunda, de a rezista în condiții materiale potrivnice, de a merge mai departe chiar și atunci când sunt epuizați.

Ceea ce regizorul trebuie să stăpânească nu este arta de a vorbi, ci de a respinge fraze evidente și clișee. Nu contează numai informațiile date de cuvinte, ci mai ales temperatura lor, sugestivitatea și energia interioară, credința în ceea ce regizorul urmărește în lăuntru său.

Modularea propriei energii este o tehnică pe care un regizor este obligat s-o învețe: cum să povestească, cum să creeze un spațiu amplu sau intim în jurul său, cum să stârnească un sens al complicității și al entuziasmului aventurii. Nu ideile noastre îi ating pe actori, ci modul în care le prezentăm și le trăim la nivel personal. A suscita încredere se manifestă printr-o tehnică și o disciplină pe care regizorul trebuie să le dezvolte ca pe o a doua natură.

Vineri, 3 octombrie 1980, ora 6.00

Eugenio Barba ne întreabă ce impresii avem după prima zi de lucru. Mai întâi, totuși, se referă la modul nostru de a vorbi și de a ne exprima ca regizori:

Ieri am accentuat cât de important este ca regizorul să știe să-și modeleze propria energie, așa cum o face un actor în fața spectatorilor săi. Mă aștept, deci, ca regizorul să știe să se exprime dând informații esențiale și să le sintetizeze în fraze concise, fără cuvinte vagi sau superflue. Când ne întâlnim la 6.00 dimineața, primele voastre cuvinte trebuie să îmi arate gradul vostru de mobilizare, așa cum fac actorii cu primul exercițiu al antrenamentului lor. Fraze precise, spuse cu motivația necesară pentru a-și atinge ținta, fără ezitări, fără ă-ă-ă-uri și behă-hă-uri între un cuvânt și altul, care să vă trădeze nehotărârea.

Și acum să vorbim despre impresiile voastre din prima zi de lucru. Organizarea zilei de muncă este decisivă în privința rezultatelor. Dacă oamenii sunt motivați, în decursul câtorva zile vor asimila chiar și regulile cele mai riguroase și disciplina exterioară va deveni autodisciplină. Dacă nu sunt motivați, vor exista mereu probleme de disciplină.

Știu că programul e încărcat. Aș putea obține o atmosferă plăcută și relaxată schimbându-l. Dar nu caut bucurie în muncă. Bruno a vorbit despre dificultățile grupului său din Argentina. Nu bucuria era cea care îi strângea laolaltă după o zi lungă, la ora 8.00 seara. Era altceva. Un inexplicabil motor interior. Programul activității zilnice corespunde construirii unui zid peste care pot trece doar cei cu încăpățănare și a căror voință e dublă față de cea pe care o consideră normală. Autodisciplina ajută la întărirea acestui motor interior. Fără acest motor, încetăm și renunțăm.

Actorii asiatici care stau aici cu noi sunt superspecialiști. Sunt condiționați să muncească într-un singur mod: merg la un guru al lor, se adaptează cerințelor sale, urmează orbește ceea ce spune și asta ani în șir. Sanjukta și ceilalți maeștri orientali au dificultăți în a înțelege de ce aici trebuie să se limiteze la a preda doar pozițiile de bază, care sunt noțiunile elementare ale cunoașterii lor.

Cum deja v-am explicat, sarcina mea a fost aceea de a stabili condițiile cu scopul de a evita ca ei să vă învețe toate lucrurile frumoase pe care știu să le facă. Vă vor arăta și repeta doar ceea ce ei înșiși, niște copii, au învățat în primele trei zile cu maestrul lor. Munca lor cu voi nu are ca obiectiv să vă învețe ceva ce este oriental, ci doar să vă indice drumul către o calitate a energiei care este numai a voastră și pe care o puteți modela individual unde și cum doriți.

Trebuie să ne obișnuim cu rigoarea și monotonia. Munca de toate zilele nu e întotdeauna entuziasmantă. E o mantie cenușie, care atârna deasupra capului. Plăcerea acestei munci e că uneori cenușiul este străpuns, se vede azuriul cerului și îl facem văzut altora. Apoi cerul dispare din nou îndărătul unui lînțoliu cenușiu.

Sâmbătă, 4 octombrie 1980, ora 6.00

Eugenio Barba:

În ultimele zile v-am cerut să-mi dezvăluiți impresiile voastre despre muncă, modul de organizare a zilei, ce merge bine

și mai ales ce nu funcționează în ambientul pe care încercăm să-l construim în cursul acestei luni. O lună e mult. E un dar enorm. Și, totuși, e puțin. Nu avem timp de pierdut.

Trăim un privilegiu unic, chiar dacă aranjamentul logistic e inconfortabil, dormim în camere lipsite de spațiul necesar unei adevărate intimități și trebuie să ne îngrijim de curățenie și gătit. Maeștrii asiatici acasă la ei sunt celebriți și, într-un fel sau altul, se bucură de privilegiile pe care celebritatea le implică. Aici îi vedeți cum fac curățenie și gătesc ca noi toți. Au acceptat, îmi imaginez, deoarece eu și voi toți muncim din greu. Și ei sunt obișnuiți cu asta. Știu, că dacă vrei să faci teatrul pe care l-ai ales, nu poți aștepta prea mult ajutor din afară. Trebuie să plătești din buzunarul propriu. Actorii de la Odin Teatret știu asta. Cine vrea să muncească la Odin trebuie să învețe să facă tot fără a face distincție între sarcinile artistice, administrative și tehnice. Desigur, uneori se întâmplă să fie necesare anumite competențe. Avem un contabil și o secretară. Sunt persoanele care în teatrul nostru au salariul cel mai mare, conform normelor sindicale daneze. Celelalte salarii, ale actorilor și al meu, corespund minimumului prevăzut de lege. Dar ne simțim privilegiați, fiindcă avem un spațiu mic, dar suficient, instrumente muzicale, ocazia de a organiza întâlniri cu persoane care știu mai mult decât noi și de a dispune de timpul necesar pentru a ne urma ritmul muncii.

Întâlnirile din zilele precedente m-au dezamăgit în parte. Și mie mi-ar face plăcere să stau de vorbă lejer cu voi, să aflu câte ceva despre experiențele voastre, locurile în care trăiți, dificultățile pe care le întâmpinați și cum le depășiți, ce visați să

faceți și ce faceți. Dar nu ne trezim cu o oră mai devreme decât ceilalți participanți ISTA doar pentru a purta o discuție între prieteni. Conversațiile cu prietenii sunt plăcute. Dar, în condițiile actuale, aș prefera o oră în plus de somn.

Altceva ar fi, dacă am munci creativ, adică dacă am folosi la maxim energiile. Când vă descriu meșteșugul regizorului pe baza experiențelor mele și mă străduiesc să-l expun astfel încât voi să puteți extrage ceva util pentru practica voastră – pentru mine asta e o muncă, o formă aparte de a angaja energiile mele.

Vă cer să munciți, să mă ajutați la a organiza și a încărca de sens viața acestei insule precare, pe care o inventăm pentru treizeci de zile, în clădirea acestei școli din Bonn. Când vă cer să-mi spuneți impresiile voastre, o luați *ad litteram* și îmi vorbiți în manieră impresionistă. Sunteți drăguți și respectuoși, dar nu faceți critici serioase. Dacă aveți nemulțumiri, le țineți pentru voi. Am impresia că voi considerați critica nelalocul ei.

De aceea, în fiecare dimineață înainte de a ne ocupa de întrebările care pentru voi sunt mai interesante sau necesare ca regizori, vă voi cere să examinați situația generală a ISTA. Una din sarcinile noastre este de a proteja ambientul pe care am reușit să îl creăm, trebuie să îl facem să crească către un țel sau ideal, să îi organizăm spațiile și timpul, să inventăm limba în care lucrăm, să îi dăm norme care ar trebui să devină superegoul profesional al fiecăruia dintre noi, să îi surprindem pe toți, începând cu noi înșine. Trebuie să apărați rezultatele și în același timp să fiți pregătiți pentru schimbări radicale. Trebuie să fiți atenți la detalii ce par ne semnificative, dar care, lăsate în voia lor, riscă să se transforme în avalanșe. Un lider

este mereu în *sats*, atent la ce se întâmplă în jur, gata să reacționeze, știind cum să adulmece crizele ascunse în tăcere sau în euforie și să le înfrunte când încă mai este posibil. Dacă aștepți ca ele să crească, te vor înfrânge.

Duminică, 5 octombrie 1980, ora 6.00

Facem lista lucrurilor care, după noi, nu funcționează: program încărcat, zile epuizante, lipsă de timp pentru a discuta și schimba opinii. Ne trăim zilele ca într-o cursă continuă, fără timp suficient pentru reflecție.

Eugenio Barba comentează:

Își dorește vreunul dintre voi să părăsească ISTA din cauza tuturor acestor inconveniente? Și, totuși, sunt aceleași pe care mi le-au enumerat, ieri, patru persoane care au hotărât să plece. Explicau că aici toată activitatea merge după ceas; că sensul muncii e pe de-a-ntregul în capul meu, în timp ce pentru participanți rămâne obscur. Erau aceleași argumente pe care acum le-am auzit de la voi, aproape cu aceleași cuvinte. Dar concluziile pe care ei și voi le trageți din aceste cuvinte sunt diferite. Una dintre facultățile necesare unui regizor este capacitatea de a descifra ceea ce se ascunde în spatele cuvintelor care îi sunt adresate.

Ieri, am discutat trei ore cu acele persoane care părăseau ISTA. Susțineau unele argumente care m-au înfuriat: de

exemplu, că voi sunteți faliți; că sunteți incapabili să înțelegeți „parfumul” maeștrilor orientali; că voi acceptați cu pasivitate ziua, în timp ce ei nu, o refuzau fiindcă era organizată ca un program de fabrică.

Am răspuns: Cei pe care îi criticați nu gândesc altfel decât voi. Dacă acceptă înseamnă că întrevăd posibilitatea de a extrage ceva util. Nu cred că oamenii sunt masochiști sau doresc să fie sclavi. De ce rămân?

Au replicat: Pentru că ei cred că tu faci un miracol și îi transformi în actori și regizori creativi.

Aveau dreptate. M-au pus pe gânduri: mulți ani am simțit că nu eram creativ și că nu aveam o identitate artistică. L-am urmat orbește pe Grotowski, chiar și de la distanță. Nu modul său de a vorbi sau de a ghida actorii, ci modul în care îi proteja pentru a proteja procesul creator.

Aceasta este cheia: fără încredere în altul, nu ne putem trezi capacitățile proprii. Doar angajându-ne pentru un altul depășim ceea ce credem a fi limitele noastre. Dacă se muncește pentru o idee sau o ideologie, angajamentul nu durează mult. Curând, rutina va revela inutilitatea eforturilor pe care le facem.

Pericolul nu constă în faptul că regizorul e orb, ci că orbește. Aceasta este ambigua putere a liderului: actorii au încredere în el și îl urmează. Un pas greșit, pentru regizor, poate fi o experiență fertilă. Pentru actorii săi, se poate sfârși cu un dezastru.

Unul dintre voi a întrebat dacă nu ar fi mai bine să inventăm exerciții care nu oboresc așa de mult precum cele pe care le facem la ora 7.30 dimineața și apoi cele cu maeștrii orientali.

Dar truda este trambulina care ne permite să ajungem la o altă calitate a energiei. Când pare că suntem la capătul eforturilor, descoperim că este posibil să mergem mai departe și să dăm peste nebănuite rezerve de rezistență și putere. Atleții, în sport, o numesc „a doua respirație”. Singura limită de netrecut este biologică: moartea. Se învață mult perseverând în trudă. Vorbesc de „truda creativă”, care țintește la vârf, opusă celei pe care de obicei o depunem în viața cotidiană.

Da, regizorul impune puncte de referință, reguli și scopuri. Dar să aibă grijă să nu rigidizeze reguli, puncte de referință, scopuri. E constrâns să vegheze, să cearnă ceea ce se întâmplă, să aplice o anume formă de dreptate, uneori severă, alteori indulgentă. Mai presus de orice, trebuie să țină cont dacă mai este încă în măsură să stimuleze sau dacă și-a erodat această capacitate.

Marti, 7 octombrie 1980, ora 6.00

Începem cu o examinare minuțioasă a problemelor. Refacem orarul. Discutăm cum să ne folosim ziua liberă, luna. Fiecare își poate programa activități autonome. Duminică seara, unii dintre noi au organizat o petrecere. Am improvizat muzică și am dansat până la trei noaptea, știind că a doua zi ne puteam trezi târziu. „Chestia amuzantă - zice unul dintre noi - e că toți ne lamentăm de lipsa de somn. Dar duminică seara nimeni nu avea chef să se ducă să doarmă.” „Unii, totuși, s-au dus”, replică Barba. „Dacă organizați o petrecere, faceți în așa

fel încât să respectați somnul altora. Noroc că aici avem spații suficiente să nu ne deranjăm unii pe alții.”

Pe urmă, Eugenio Barba răspunde la o întrebare despre posibilitatea de a munci fără ca grupul să aibă un lider sau un regizor:

În dinamica unui grup care afirmă că nu are un lider, în fond este mereu unul, chiar dacă nu explicit. În funcție de circumstanțe, există mereu o persoană care influențează comportamentul sau opiniile celorlalți. Tu vrei să mă faci să cred că toți sunt egali, într-un grup de teatru, cu aceleași capacități, competențe și pregătire. Nu vrei ca o singură persoană să fie responsabilă pentru deciziile dureroase sau erorile comise din superficialitate. Când toți suntem responsabili, în practică, nimeni nu este.

Dacă un grup se dizolvă, răspunderea cade pe regizor. El e cimentul care ține laolaltă individualități diferite. Tendința către disoluție e inerentă într-un grup. Când vorbim de rezistență, în teatru, ne gândim cum să rezistăm entropiei și dezintegrării. Este sarcina liderului, a celui ce ia decizii care amărăsc sau reconfortează, să aplice o strategie împotriva inevitabilului declin și a ulterioarei rupturi.

De fiecare dată când grupul nostru are o problemă, intensific munca. Astfel, problema devine tot mai stringentă și cere o soluție. Când, de exemplu, un actor e în dubiu dacă să rămână sau să plece, intensificând munca, se hotărăște mai repede. Elimin perioada de incertitudine și împotrivire, când cel care e în conflict cu el însuși sau cu mine își descarcă tensiunile asupra grupului.

Îl întreb pe Eugenio Barba dacă el face „repetiții la masă”. Dacă da, cum? Și, dacă nu, de ce? Pe vremea când lucram, ca tânăr actor, într-un teatru profesionist era unul din momentele cele mai interesante. De ce nu discutăm despre asta în întâlnirile noastre de dimineață?

Eugenio Barba:

Eu repetiții la masă nu fac, în sensul lecturii și al interpretării textului împreună cu actorii. De obicei, la prima repetiție pentru un nou spectacol expun tema așa cum o simt. E o adevărată improvizație în care încerc să înfierbânt actorii cu imaginile, asociațiile, faptele istorice, contradicțiile pe care tema de plecare mi le sugerează. De exemplu, pentru *Cenușa lui Brecht*, am evocat viața lui Bertolt Brecht, operele sale, exilul, apariția nazismului, relația cu Walter Benjamin, prietenul care s-a sinucis, anii petrecuți în America, întoarcerea la Berlin, un oraș care își află libertatea printre dărâmături și se sufocă subit sub jugul unei dictaturi staliniste. E posibil să le povestesc actorilor cum imaginez anumite scene. Aproape niciodată nu le realizez așa cum le-am gândit.

Improvizația mea orală este portul din care se ridică ancora. Nu e un proiect de spectacol. Actorii mei știu asta. Aș putea spune că masa noastră e mare cât podeaua spațiului scenic. Fiecare dintre noi, totuși, stă la masa lui de acasă: citește, alege texte, devorează fotografii, imagini, muzică legate de temă. Actorii fac o muncă preliminară care corespunde, poate, repetițiilor la masă ale unei companii. Aș putea spune că la

Odin pregătirea la masă există și are un spațiu rezervat, dar este realizată independent de regizor și de fiecare actor.

Motivul pentru care nu pot să vă arăt munca mea la masă este că ea nu poate fi executată la comandă, în scop didactic, ca exemplu sau exercițiu. Textul, o situație, un personaj de la care pornesc într-un spectacol sunt un vârtej care mă copleșește. Presupun un mod exclusiv de a le interoga și de a te lăsa interogat, de a le extrage inima, sistemul lor nervos, enigma lor, mesajul cifrat adresat numai mie, ce mă lasă indiferent, ce iau în derâdere, ce mă neliniștește, motivele secrete pentru care le-am ales. Nu aleg un text pentru valoarea sa literară. În acest caz, l-aș citi și aș fi satisfăcut. Pentru a mă apuca să lucrez cu mijloace teatrale asupra unui text, trebuie să propună, convingător, ceva ce eu nu pricep și care mă provoacă sau mă irită, care îmi motivează oboseala unei lungi și întortocheate călătorii fără o rută prestabilită.

Munca preliminară asupra textului sau a temei spectacolului este momentul în care torn în sită ideile și credințele mele, le cern, le pun la foc să fiarbă pentru a vedea ce rămâne după evaporare. Dar tot acest proces mental nu va fi transferat în spectacol. E o primă ordonare clocotind de idei și intenții, pe care repetițiile și actorii o vor răvăși. Procesul demarează ca un gigantesc Hercules, unul dintre cele mai mari avioane de transport de marfă din lume, care rulează lent și parcă la nesfârșit pe pista de decolare. Am bănuiala, aproape certitudinea, că nu va reuși să se desprindă de sol. Un al motiv pentru care mă mai simt atras să fac teatru este amețea din momentul în care spectacolul „decolează”. Simt cum se clatină,

suspendat în gol, croindu-și drum prin forțele sale și interpellându-mă într-o limbă ce nu-mi pare a fi a mea sau a actorilor mei și pe care de fiecare dată trebuie să mă forțez s-o descifrez.

Miercuri, 8 octombrie 1980, ora 6.00

După-amiezile îi sunt dedicate lui *Hamlet*. Suntem împărțiți în grupe, fiecare grupă și-a ales un regizor și lucrăm asupra unei scene sau a unei teme din piesa lui Shakespeare. Vom prezenta rezultatele la sfârșitul ISTA. Barba asistă, dar nu intervine niciodată în munca grupelor.

Joi, 9 octombrie 1980, ora 6.00

Multe întrebări despre improvizație. Unii dintre noi vorbesc de „metoda Barba”. Două sunt punctele principale: 1) nu e ușor să înțelegi această „metodă” și mai puțin ușor să o aplici; 2) are de-a face cu un procedeu extrem de personal, inerent lui Barba și teatrului său. Există, totuși, aspecte ce pot fi extinse și care să ne facă să înțelegem ceva din arta teatrală în general?

Eugenio Barba:

Vă vorbesc pe baza experiențelor mele, cu expresii și cuvinte care sunt ale mele. Dar substanța a ceea ce spun nu e deloc o metodă Barba. Tehnicile, când sunt aplicate, capătă în

mod fatal conotații personale, chiar autobiografice. Dar nu sunt particularități exclusiv biografice. Adesea vorbim de secretele meșteșugului, un meșteșug care are problemele sale, soluțiile sale pragmatice, până și enigmele sale. Dar aceste secrete au un caracter obiectiv. Diferitele moduri de a le înfrunța și de a le rezolva la nivel individual pot fi transmise. Dar experiența subiectivă include implicit caracteristici tehnice obiective, pe care eu le numesc principii. Cine este autodidact – cum sunteți voi, cum am fost și eu – trebuie să știe să țină cont de diversele aspecte tehnice pe care și le asumă secretele ascunse îndărătul unor cuvinte sau teorii. Astfel, evităm să începem de la zero, ca și cum nimic nu ar putea fi transmis de la o generație la alta.

Când urmărim așa-zisele metode – norme și sugestii – ale celor pe care îi numim maeștri, avem impresia că ne deplasăm pe drumuri sigure. Credem că este suficient să le aplicăm punct cu punct și că ne vor purta la destinație. Din păcate, nu e adevărat. Trebuie să găsim mereu modul de a le face să funcționeze pentru noi. Să le reinventăm, adică să extragem nucleul tehnic obiectiv care ne permite să le folosim în modul nostru propriu, să le retrasăm pe baza situației noastre istorice și a biografiei, a apetitului nostru profesional și emoțional.

Nu dau niciodată unui actor o temă de improvizație care are legătură directă cu textul sau povestea pe care o repetăm. Știu din experiență că în majoritatea cazurilor asta provoacă acțiuni ilustrative. Dacă nu dezorientez actorul, îi este dificil să mă dezorienteze și, deci, să mă surprindă.

Teme de improvizație generice, ca de exemplu cea pe care unul dintre voi a dat-o ieri unei actrițe („fugi ca și cum cineva

te-ar urmări”), nu ajută un actor să reacționeze cu precizie și nuanțat. Pentru mine, o temă de improvizație validă trebuie: (A) să fie concisă ca o telegramă; (B) să conțină o contradicție, o polaritate; (C) să includă câteva indicații; (D) să prezinte puncte necunoscute și ambigue; (E) să facă uz de verbe active și tranzitive, care presupun acțiuni specifice: „a împinge” (ce? cum?), „a mânca” (ce? cum?), „a roade” (ce? cum?); (F) să evite verbele „a fi”, „a avea”, „a gândi”, „a aminti”, „a simți”.

Tema de improvizație poate fi o frază chiar neclară, dar sugestivă ca versul unei poezii. Sau un mesaj cifrat, al cărui cod atât eu, cât și actorul îl căutăm. Nu aș da niciodată sarcina „fugi ca și cum cineva te-ar urmări”. Aș formula-o mai degrabă așa: „Mergi pe un drum acoperit de zăpadă. E în pantă. La o cotitură, o umbră îți iese în cale. Ți-e greu s-o recunoști: e un lup, din gură îi curge sângele șiroaie. Alergi contra vântului”.

Actorul primește un avantaj de sugestii distincte, la care poate reacționa prin acțiuni în felul său.

În timp ce actorul improvizează, și regizorul trebuie să improvizeze. Trebuie să-și pună la punct o tehnică proprie. Pentru mine, o improvizație nu are niciun sens dacă nu recunosc ceva ce am trăit sau îmi imaginez că poate fi trăit. Nu are nimic de-a face cu estetica, interpretarea textului, ideile politice, frumusețea scenei, formele sugestive pe care le-aș fi putut contempla. Trebuie să improvizez eu însumi, reacționând la acțiunile actorului, intrând într-o zonă a obsesiilor și a realității, a amintirilor și dorințelor care aparțin experienței sau fanteziei mele. Nu mă interesează psihologia sau faptele biografice exprimate explicit de actor.

Sunt actori care consideră propriile improvizații ceva intim și sacru. Suferă când mâini străine le deformează dându-le sensuri diferite de cele inițiale. Nu acceptă că o acțiune care pentru ei are o anumită semnificație își asumă în montajul regizorului o semnificație diferită, uneori opusă. Trăiesc această intervenție ca o violență, un cinism legat de adevărul și prețioasa lor intimitate. Acești actori refuză condiția cea mai epuizantă și necesară în munca de tip creativ: complementaritatea. Actorul trebuie să se hrănească din propriile experiențe, imagini sau viziuni, manii și idealuri, și să le rămână fidel. În același timp trebuie să știe să îndeplinească cerințele artistice survenite din exterior. Una dintre sarcinile regizorului constă în a proteja ubicuitatea actorului, permițându-i să trăiască în propria lume și în același timp să împărtășească lumea altora, a colegilor, a spectatorilor și a spectacolului. Dacă actorul nu vrea ca regizorul să schimbe sensul improvizației sale, renunță la ubicuitate și o amenință pe cea a regizorului.

Continuă să plouă cu întrebări, dar una anume se repetă, formulată în varii moduri: de ce la Odin Teatret actorii nu improvizează împreună, doar individual? Nu prezintă un pericol de introversiune, de solipsism?

Eugenio Barba:

E adevărat, întotdeauna încep să lucrez cu un singur actor odată. Sau, mai degrabă, de obicei mă concentrez asupra unei singure părți a lui: un picior, o mână, șoldurile, ochii. Când

m-am aruncat în improvizații colective sau în cupluri, nu am ajuns la rezultate interesante pentru a le dezvolta. Mi s-a întâmplat să fac improvizații colective pentru a trasa desenul general al unei scene, a descoperi posibilele ramificații ale actorilor în spațiu sau a identifica o primă schiță a combinațiilor pentru cupluri sau grup. Dar pentru a obține rezultate care mă stimulează, trebuie să mă concentrez asupra unui singur actor. De ce?

Când improvizează, actorul compune o poezie în cuvinte făcute din carne. Aceste cuvinte-carne țâșnesc din viața sa mentală, psihică, sexuală și păstrează pentru el o puternică radiație doar dacă apără aceste rădăcini profunde. Atenție: profunde nu înseamnă sacre, inefabile, inconștiente. Înseamnă doar că ele coboară îndeajuns de jos în pământ.

Când improvizează două sau mai multe persoane, trăiesc în timp real, naturala tendință este de a se adapta la ce face colegul, de a se îndrepta spre exterior pentru a înțelege ce se întâmplă și a se comporta în consecință. Frecvent, acest proces improvizat își asumă caracteristicile unei false agresivități sau ale unui erotism ieftin. Fără să vrea, actorii recită.

Improvizația individuală este de cu totul altă natură. E o viziune onirică ce se produce într-un cadru temporal foarte personal, condus de actor. E liber să zăbovească îndelung asupra unui detaliu, să înainteze atât cât jinduiește în viitor sau să se retragă în trecut, să repete de mai multe ori aceeași situație, să înfrunte persoane, evenimente reale, autobiografice sau din imaginația sa, să aducă la viață episoade intime, amintiri, ceea ce dorește sau ceea ce nu are curajul să împlinească

în realitate. O improvizație individuală e o visare copilărească și extremă care, de la o situație ilustrativă, se poate cufunda într-o succesiune de reacții instinctive, fără a se preocupa de contradicții. Este o călătorie interioară exprimată într-un limbaj al reacțiilor pe care, ca regizor, adeseori nu reușesc să le descifrez la nivel narativ. Dar radiația lor organică le impregnează materialele pe care le întretes cu improvizațiile altor actori.

Vineri, 10 octombrie 1980, ora 6.00

În această dimineață Eugenio Barba, contrar obiceiului său, nu rezumă situația, nu pune întrebări. Zâmbește placid și începe să vorbească:

Situația devine interesantă. Suntem asediați de dificultăți. Mai ales de osteneală. Nu mai e oboseala care ajută să ne mobilizăm energiile, ci extenuare. Toți ne spetim muncind de dimineață până noaptea târziu și, totuși, mulți sunt nemulțumiți. Trebuie să vă revoltați și să răsturnați situația, apărând cumva integritatea muncii. Un grup de teatru nu se susține, dacă membrii săi nu au o profundă rațiune personală pentru a merge mai departe. Există mereu un moment în care cineva își pune întrebarea dacă merită să continue. Își zice: „Mi-am pierdut credința”. Să luăm în serios această expresie. Ce este credința, în practică? Cu certitudine nu este adeziunea la idei împărtășite, la teorii estetice, la o dreaptă credință sau la o școală. E, pur și simplu, ceea ce vă împinge să vă treziți punctual cu

o oră înaintea altora, după doar patru sau cinci ore de somn, în fiecare zi, cu excepția celei de luni. Acum ne lipsește oxigenul. E ca și cum s-ar fi schimbat atmosfera habitatului nostru.

Cum să muncim împreună, cu un scop comun, protejând diferite individualități și ale lor diverse parcursuri și nevoi? Știu bine că nimeni nu poate munci douăsprezece ore pe zi fără a fi, pe căi necunoscute, convins de ce o face. Mai știu că pentru a forma actori și regizori experimentați și independenți sunt necesari cinci sau șase ani. Aici la ISTA, de unul singur, a trebuit să pun la punct într-o singură lună condițiile pentru a voastră revoluție coperniciană personală și să procedez astfel încât să nu creez dependență. Știam de la bun început că va trebui să mă ocup de tot: să țin cursuri, să mă dedic maeștrilor asiatici și să am grijă de fiecare dintre participanți, să încurajez parcursurile individuale și să mențin unitatea traseului, să mă ocup de administrație, să stau de vorbă, să păstrez relațiile cu organizatorii, să programez și să asist la spectacole, să-mi pregătesc de mâncare și să controlez dacă este curățenie perfectă. Încă o dată, cu ISTA, regăsesc aceeași încălceală de sarcini contradictorii și adesea puțin inspiratoare, în care e scufundat liderul unui grup. Are dreptate Saskja: frustrarea e o experiență care aparține meșteșugului, e nevoie să învățăm să ținem cont de ea. Totuși, măcar o dată pe săptămână, ar fi frumos să experimentezi ceva ce înviorează. O gură de aer proaspăt.

Văd limpede cele două coarne ale dilemei, vi le pot descrie clar. Dar să le explic nu e de ajuns pentru a evita ca ele să se învenineze unul pe altul. Unul din cele două coarne spune: „Trebuie să mă acceptați în totalitate”. Este o carte, *Noul Testament*,

În care această experiență e sintetizată în expresia „pentru a dobândi o nouă viață trebuie să renunți la cea veche”. Cred profund în această experiență care întemeiază relația dintre maestru și discipol, unde cel din urmă îi acceptă în totalitate îndrumarea. A fost experiența mea pe o durată de câțiva ani. Fără s-o parcurg, nu mi-aș fi ghicit calea. Nu m-aș fi „format”, nu aș fi aflat forma care e doar a mea. Celălalt corn al problemei afirmă: „Ai puțin timp. Întrucât timpul e limitat și captușit cu activități, riscul e ca cei care te-au acceptat să nu se dezvolte autonom și să rămână, profesional, studenți obedienți”.

S-ar putea evita această contradicție organizând o adevărată școală, cu un amplu program de studii. Dar ar fi o soluție mai rea decât răul de care încercăm să scăpăm. Aici, la ISTA, nu e nimic de învățat. Suntem aici pentru a învăța să învățăm, fiecare în felul său, într-o autonomie care adesea e solitudine.

Nu vreau ca lumea să practice presupusa mea metodă. Vreau să dau viață unui teatru irepetabil, un ambient în care câteva din aspirațiile și nostalgiile mele se pot împlini împreună cu cele ale altor câteva persoane. Sunt necesități individuale, specifice, incomunicabile, dar pe care le satisfacem printr-o activitate comună: o necredincioasă rugăciune colectivă și o supusă rebeliune solitară. E puțin ca atunci când ne antrenăm împreună dimineața și fiecare execută un exercițiu diferit cu motivația sa, ritmul său, mișcându-se unde vrea în spațiu, împreună cu alții, dar fără să se conformeze lor.

În acest moment, în caietul meu de notițe e un gol de zece zile, timp în care de la 6.00 la 7.30 dimineața am muncit pe cont

propriu, reordonându-mi ideile pentru studiul asupra lui *Hamlet*: am făcut o serie de desene – *a strip* – ale scenei pe care intenționez s-o realizez. Marți seara, 21 octombrie, îl întreb pe Eugenio Barba dacă de mâine mă pot întoarce. La întâlnirea regizorilor. Îi spun că nu a fost vorba de un capriciu, am continuat să lucrez. Îmi răspunde că întreg grupul de regizori va hotărî. În ceea ce îl privește, se opune. Dacă cineva sare o parte a procesului, riscă să revină ca un pește scos din apă și – în afară de a fi neplăcut pentru cel interesat – poate fi chiar un element negativ pentru dinamica întregului grup. Obiectez că și alții au lipsit o zi sau două. Îmi replică imediat că este o mare diferență între zece zile și o zi sau două de absență. Mă întreabă dacă, totuși, m-am informat despre ce au făcut între timp. Îi răspund că nu. Am absurda impresie că acest ultim răspuns îi place.

Miercuri, 22 octombrie 1980, ora 6.00

După cum mi-a spus, Eugenio Barba le comunică celorlalți cererea mea. Menționează că și alte trei sau patru persoane s-au retras și că doar eu mi-am exprimat dorința de a mă întoarce. Explică de ce el este împotriva. Totuși, majoritatea va decide. Ceilalți, în unanimitate, mă primesc înapoi. Eugenio Barba etalează unul din surâsurile sale în care își arată toți dinții:

Ne face mereu plăcere să ne simțim generoși și amabili. Nu întotdeauna, din păcate, ne putem permite. Amintiți-vă poezia lui Brecht despre masca chinezească a demonului – cea pe

care o purta mereu cu sine, în exilul său, a cărui venă umflată pe frunte dezvăluia cât de obositor și dificil este să fii rău. Noi astăzi ne putem permite să fim buni.

Azi-dimineată, C.Z. mi-a dat o scrisoare și mi-a cerut să vă redau conținutul. Scrie că nu va mai veni la întâlnirile noastre, pentru că e incapabilă să păstreze distanță între ceea ce se spune aici și munca sa, în care, spune ea, „sunt singură și trebuie să fiu lăsată singură”.

Ați putea afirma că eu vă manipulez? Ar putea zice la fel actorii mei? Cu certitudine. Ar putea spune la fel un boxer când vorbește de antrenorul său? Sau o balerină de maestrul său? Sau un pianist care imploră să studieze cu un anumit maestru? Ar putea spune la fel Sanjukta Panigrahi, vorbind de guru al său? Astăzi, ea e o regină a dansului, în India și în străinătate, dar în fața maestrului său Kelucharan Mahapatra se comportă și acum ca o copilă serviabilă. Cu certitudine, ea este manipulată. Balerina, boxerul, pianistul sunt cu toții manipulați. Uneori fac mari sacrificii pentru a fi manipulați, pentru a se supune cuiva care nu îi învață numai excelența, ci pretinde o disciplină și o atitudine de intransigență față de cele mai mici detalii ale muncii. Plătesc această persoană ca să fie exigentă și să-și exercite autoritatea, fără să-i pună niciodată în discuție cuvântul.

Folosim acest cuvânt, „manipulare”, dar ar trebui să înțelegem că ascunde opțiuni opuse și ele nu pot fi confundate una cu alta.

Un actor acceptă să fie manipulat dacă are rațiuni personale, dacă are senzația că rupe limitele propriei ignoranței, dacă știe că nu sunt privilegiați în grup, dacă e convins că regizorul nu

decide pe baza unor interese personale. Persoanele acceptă să fie manipulate dacă aspiră să dea maximul din ele și dacă s-au ales reciproc. În aceste cazuri, manipularea e o înțelegere, recunoașterea unei afinități care țintește către independență.

În sistemul școlar lucrurile merg altfel. În general elevii nu își aleg profesorii, nici profesorii nu își selectează elevii. Ca atare, manipularea își asumă o altă semnificație, îndeobște una negativă. Această negativitate ne face mereu suspicioși, generează reflexe automate, nu mai distingem între diferite tipuri de manipulare. Superficialitatea în modul de a gândi aduce probleme inutile și, practic, irezolvabile în studiul teatral. Mai ales într-un proces autodidact, este esențial să înțelegem că același termen conține semnificații, procese și situații diametral opuse.

Joi, 23 octombrie 1980, ora 6.00

Începem întâlnirea comentând conferința susținută ieri după-amiază de Jean-Marie Pradier. Eugenio Barba insistă mult asupra legăturii dintre *formă* și *informație* pe care Pradier a evidențiat-o pe baza gândirii științifice. Apoi, ne vorbește de imaginile care condensează contradicțiile asupra cărora încearcă să facă vivisecție în spectacolele sale și care rezistă acestor tentative. Descrie ființa umană ca *mysterium tremendum et fascinans*. Ne spune o poveste de iubire. Franek era un adolescent, tâlhar și criminal, în infernul perfect organizat de la Auschwitz. În lagărul de exterminare devine *kapò*, celebru pentru cruzimea

sa: era supranumit *krwawy*, „cel însetat de sânge”. Purta mereu cu el un baston, menținând ordinea și aplicând pedepse. Avea un fel anume de a se arunca asupra victimei, o culca la pământ cu o lovitură la picioare și îi înfunda bastonul în gură până îi tăia gâtul. Era o bestie umană, numai că s-a îndrăgostit cu patimă de o tânără evreică. În timp ce își continua activitatea normală, *kapò* trăia în slujba iubirii sale. O proteja în ascuns. Avea grijă să nu i se dea munci prea grele și să fie hrănită suficient. A furat un parfum pentru ea, riscându-și viața. Îi ducea pe furiș dulciuri sustrate de la cantina SS. Era fericit cum e orice îndrăgostit, orbește. Între timp continua să snopească în bătaie și să ucidă orice deținut care încălca una din infinitele reguli din viața lagărului. Într-o dimineață geroasă Franek și-a văzut iubita stând la rând cu alte femei pentru a intra în clădirea „dușurilor”. Știa bine cum mureau oamenii în camerele de gazare. Era adesea printre cei care trebuiau să le golească și să le curețe. Cadavrele trădau semnele unei disperate lupte pentru a respira. Cei mai norocoși erau cei care mureau subit, după câteva respirații. Franek, însetatul de sânge, se apropie de șirul femeilor goale și o însoțește pe tână evreică până în pragul crematoriului. Apoi, îi șoptește ultima declarație de iubire: „Când intri, respiră puternic, respiră adânc”.

Barba vorbește îndelung și cu totul diferit de cum discută ca lider și ca regizor. Își urmărește propriile imagini și gânduri. Probabil, aceasta e una din improvizațiile sale orale, similare celor care preced repetițiile la un spectacol. Ne povestește câteva amintiri de neuitat din copilăria sa, din hoinărelile cu autostopul, câteva experiențe de teatru, scene din romane și

biografii. Descrie viața din Polonia socialistă, unde a trăit mult timp, și viața de pe navele norvegiene, unde a muncit doi ani. Stăruie asupra condiției sale de emigrant, de individ care și-a pierdut limba și cum asta i-a colorat modul de a trăi în lume și în teatru. Nu vorbește de tehnică, dramaturgie, montaj. Vorbește de spectacol ca experiență care îl privește pe el direct, și nu doar, în general, pe spectatori.

Întâlnirea se prelungește și nu mergem în sala de gimnastică, unde ar trebui să participăm la antrenament.

Vineri, 24 octombrie 1980, ora 6.00

Măine și poimăine întâlnirile noastre nu vor avea loc. În aceste două zile se va ține Simpozionul despre Antropologia Teatrală. Vin invitați din diferite țări. Sunt critici și cercetători ai teatrului ca Xavier Fábregas, care trăiește la Barcelona; alții sunt oameni de știință, ca Henri Laborit, celebrul biolog care împreună cu Alain Resnais abia terminase filmul *Mon oncle d'Amérique*.

Eugenio Barba începe să ne explice cum se va desfășura Simpozionul: el va prezenta rezultatele cercetării sale, al cărei fruct este ISTA. În particular va evidenția nivelul pre-expresiv în munca actorului, conducând câteva demonstrații cu maestrul asiatic și Toni Cots; vor fi spectacole ale maestrilor asiatici și o demonstrație de lucru împreună cu Iben Nagel Rasmussen de la Odin Teatret. Henri Laborit va vorbi despre cercetările sale. Barba explică de ce a fost așa de importantă, pentru el,

întâlnirea cu oamenii de știință, mai ales, cu biologii: nu pentru a aplica cercetările lor în teatru, ci pentru a lega structura organică a spectacolului de paradigma nivelurilor de organizare ale unui organism viu. Din această cauză fac parte din echipa științifică ISTA, pe lângă câțiva cercetători ai teatrului, danezul Peter Elsass și iugoslava Ranka Bijeljic Babic.

E important să știm să distingem, chiar și în meșteșugul nostru, diferite *niveluri de organizare*, fiecare având o logică a sa, care poate fi tratată independent de altele. Nivelul pre-expresiv de organizare determină eficacitatea prezenței actorului. E o condiție necesară, dar nu suficientă pentru actor. Are sens doar dacă reușește să se integreze coerent în întregul organism al spectacolului. De aceea – conchide Barba – v-am cerut să pregătiți un studiu scenic asupra lui *Hamlet*.

Marti, 28 octombrie 1980, ora 6.00

Întâlnirea de astăzi a fost scurtă. E ziua în care vom vedea rezultatele muncii diverselor grupe asupra lui *Hamlet*. Eugenio Barba ni-l prezintă pe Roberto Bacci, care are un grup de teatru la Pontedera, un mic oraș din Toscana, Italia. El va fi organizatorul următoarei sesiuni ISTA, la Volterra, un oraș antic, de origine etruscă. Sesiunea din 1981 va dura două luni, de două ori mai mult decât aceasta.

Miercuri 29 octombrie 1980, ora 6

Ne-am înțeles să îl sărbătorim pe Eugenio Barba cu o surpriză (am aflat că azi e ziua lui de naștere). Dar el ne ia prin surprindere: în această dimineață nu avem niciun minut de pierdut, fiindcă vrea să examineze pe rând tot ce-am lucrat ieri.

Eugenio Barba:

În *Hamlet*-ul vostru este ceva ce m-a atins: felul cum vă dezvăluiți însingurarea și dorințele. Dar, ca teatru, sunt lipsite de substanță, structură, variații formale. Sunteți încă slabi. Trebuie să înfrunțați această slăbiciune ca pe o problemă presantă: cum să nascocim soluții, astfel încât spectatorii să nu fie deranjați de fragilitatea noastră tehnică? Mai ales cei care ne privesc cu dezinteres sau neîncredere.

Gândiți-vă la Napoleon. Din punctul de vedere al strategiei, există doi Napoleoni. Primul e un tânăr general; amintiți-vă de exploziva sa campanie din Italia, de originalitatea cu care a răsturnat preceptele războiului și a obținut victorie după victorie în fața austrieilor. Era el cel care impunea regulile jocului, concepea șiretlicuri, ofensive rapide, ambuscade și false atacuri. Dicta cu fermitate ordinele, iar coloneii și soldații săi le executau cu un entuziasm care copleșea inamicul. Sunt anumite regii în care strategia ascunde acțiunea regizorului și spectacolul trăiește ca ardoare a actorilor.

Napoleon împăratul, înaintat în vârstă, a acționat în cu totul alt mod. Și-a aliniat Marea Armată în fața adversarilor

și a început o luptă corp la corp. Mareșalii săi nu au apreciat acest mod de a purta război: un masacru adesea inutil, în care au pierit mii de soldați.

Barba comentează fiecare studiu. Indică apoi câteva fragmente și detalii unde regizorii s-au comportat ca Napoleon tânărul. Evidențiază cum și unde ideile regizorilor au fost lipite pe actori, care au devenit rigizi, s-au mișcat în mod straniu și au folosit exerciții din antrenament. Prea multe improvizații au fost lăsate în stare brută, tratate ca vaci sacre, și au naufragiat într-o mare de efecte întâmplătoare și mișcări superflue. Subliniază incapacitatea regizorului de a se opune clișeelelor actorului. Soluțiile interesante au fost prea mult exploatate și și-au pierdut incisivitatea. Nu am reușit să stabilim legăturile semnificative dintre improvizații și povestea pe care o spunem. Din punctul de vedere al țesăturii dramaturgice, suntem firavi.

Eugenio Barba:

Azi după-amiază, când voi vorbi cu participanții despre *Hamlet*-ul lor voi aplica un alt punct de vedere. Nu voi pune accentul pe carențe, ci pe aspectele pozitive. Voi pune în lumină ceea ce m-a surprins în mod favorabil: disciplina, implicarea și diversitatea. Nu era posibil să observi un stil uniform, o tendință comună. Voi mai explica și că nu sunt un spectator pe care te poți bizui deoarece, în fața spectacolelor grupurilor, sunt înclinat să mă las impresionat de calitățile umane

și necesitățile personale care v-au îndrăgostit pe voi – dezmoșteniții – să deveniți parte a microculturii unui grup teatral.

Dar nu pentru a se bucura de calitățile umane merge lumea la teatru.

Joi, 30 octombrie 1980, ora 6.00

E ultima zi. Ne luăm rămas-bun, schimbăm adrese și facem promisiuni.

DRAMATURGIA EVOCATIVĂ FOLOSITĂ CA NIVEL DE ORGANIZARE

Timpul meu preferat pentru scris e după-amiaza târziu,
în fiecare zi a săptămânii, mai ales miercurea.
Văd de-ale mele astfel:
iau cu mine în camera de lucru un ceainic cu ceai proaspăt
și închid ușa.
Îmi scot hainele și le las într-un morman,
ca și cum m-aș topi în moarte și în urma mea ar rămâne doar
o cămașă albă, o pereche de pantaloni și un ceainic cu
ceai rece.

Atunci scot carnea de pe mine și o atârî de un scaun.
O las să lungească de pe oasele mele ca un strai de mătase.
Așa ceea ce scriu va fi pur,
limpezit total de carnal,
necontaminat de ale corpului preocupări.

La sfârșit îmi scot organele unul câte unul și le rânduiesc
pe o măsuță lângă fereastră.
Nu vreau să aud străvechile lor ritmuri
când încerc să dibui propriile mele bătăi de toabă.

Acum mă așez la birou, gata să încep.
Sunt în întregime pur: nimic, doar un schelet la mașina
de scris.

S-ar cădea să amintesc că uneori îmi las penisul la locul lui.
E dificil să ignor ispita.
Atunci sunt un schelet cu penis și o mașină de scris.

În această condiție scriu extraordinare poezii de iubire,
cele mai multe exploatând legătura dintre sex și moarte.

Apoi mă recompensez plimbându-mă cu mașina la asfințit.

BILLY COLLINS: *Puritate*

Transsiberianul

*Mi-am dorit mereu o călătorie cu Transsiberianul. Am reușit
în 1982. Am călătorit la clasa a doua, a treia era interzisă străini-
lor. Liniile de demarcație ale imperiului sovietic erau încă difi-
cil de trecut.*

Îmi amintesc litania stațiilor: Moscova, Iaroslavl, Danilov, Bui, Poloma, Sharya, Kotelnici, Kirov, Balesino, Perm, Shalya, Sverdlovsk (unde încep Uralii și se termină Europa, după geografia politică a generalului De Gaulle), Kamișlov, Tiumen, Ișim, Nazivaieskaia, Omsk, Barabinsk, Novosibirsk, Taiga, Marinsk, Bogotol, Atcinsk, Krasnoiarsk, Uiar, Savernaia, Kansk Eniseisk, Ilanskaia, Reșeti, Gaișet, Nijneudinsk, Tulun, Zima, Ceremhovo, Angarsk, Irkutk, Sliudianka, Misovaia, Selenga, Ulán Udé (capitala Mongoliei sovietice), Pietrovski Zavod, Kilok, Mogsoi, Iablonoaia, Lesnoi, Cita, Darasun, Karimskaia, Prinskovaia, Cernișevsk Zavod, Silovo, Ksenevskaia, Mogocea, Amasar, Erofiei Pavlovici, Urușă, Taktamigda, Skorovodino, Bolșoi Never, Taldan, Madgagaci, Tigda, Ușumun, Șimanovskaia, Bielogorsk, Zavitaia, Bureia, Arkara, Kundur, Oblucie, Isviestkovaia, Bira, Birobidjan (capitala teritoriului ales de Stalin ca „stat” al evreilor – și unde mulți dintre ei au fost deportați), In, Kabarovsk, capitala Asiei sovietice. Aici noi, străinii, am schimbat trenul până la Nahodka, unde m am imbarcat pe o navă spre Yokohama, în Japonia. Transsiberianul își continua drumul, aproape încă o zi de călătorie, până la Vladivostok, un port militar unde accesul era interzis celor care nu erau cetățeni sovietici.

Îmi ajunge să repet această listă de nume ca să îmi revină în minte imagini și episoade.

Grănicerul de la frontiera sovietică: o femeie tânără, cu chipul impenetrabil, părul lung și blond ascuns sub boneta militară. Scoate din geantă perele, culese din copacul grădinii mele de acasă, pe care Judy mi le împachetase cu grijă ca să se conserve cât mai mult timp și să mă însoțească în călătorie. Trage cuțitul din teacă

și una câte una le taie în jumătate, căutând substanțe interzise. Examinează conținutul rucsacului fluturând cămăși, șosete. Apoi se apleacă asupra cărților. Descifrează un titlu: Frații Karamazov de Dostoievski. Încetează să mai scotocească și fața i se înmoaie, ca și cum aș fi un prieten cu care nu are vreme să discute.

Pădurile de mesteceni erau icoane aurii în amurg.

Blânda bunică din Achinsk a traversat întreaga Rusie pentru a-și vizita nepoții la Odessa și tuberculosul cântăreț la balalaică al orchestrei simfonice din Irkutk se întoarce de la un sanatoriu de stat din Crimeea.

Fiodor Pavlovici, un bătrân osos și plicticos, nu face altceva decât să mănânce. Mă ia în râs de fiecare dată când se distribuie ceai gratuit pentru că eu nu cumpăr zahăr. Nu crede nicidecum explicația mea că îl beau amar. Pe coridor îmi blochează drumul și mă împinge înspre fereastră. Scoate din portofel un calendar unuros și decolorat, cu fete în costume de baie. Vrea să împărtășească cu mine plăcerea de a le privi. Îmi devine, cu trecerea zilelor, o prezență tot mai odioasă. În sfârșit ajungem în stația unde trebuie să coboare. Dormim cu toții în cușetele noastre. Când să iasă, mă zgâlțâie și îmi strânge mâna ca și cum ar vrea să mi-o zgârie. Trenul pleacă. Simt între degete bucățele de hârtie: câteva ruble, ca să pot plăti zahărul pentru ceai.

Colectivitatea mică și provizorie dintr-un vagon al Transsiberianului devine un receptacol de istorie orală subterană. Călătorii schimbă informații ascunse de puterea politică, legate de geografia meleagurilor pe care trenul le traversează. Aici, în Ussurskaja, sunt mine de aur, povestește un pasager taciturn, în ele am muncit cincisprezece ani ca deportat. Infiriera din Vladivostok arată

fabrica unde a izbucnit o grevă ce a fost imediat înăbușită. Conductorul de tren din Bielogorsk cere întruna să-mi vadă pașaportul. Îl cântărește în palmă și îl scrutează, nu crede că este al meu personal și că îl pot folosi după bunul-plac. Refuză să creadă și când îi spun că Danemarca are o regină. Reginele, acum, există doar în povești.

Urcă doi tineri timizi proaspăt căsătoriți, în luna de miere. Îi însoțește mama mirelui. El, ea și mama lui, o situație tipică de farsă. Miresei îi este cald. În picioare, atingându-se ușor în ritmul trenului, soțul îi scoate încetișor puloverul. E o mângâiere senzuală, care transcende orice pudoare.

Nu toate aceste imagini sunt prizoniere în trenul care înaintază în steпа siberiană. Câteva se prelungesc într-un spectacol al meu, Mythos, pregătit cincisprezece ani mai târziu. La un moment dat, un munte de mâini retezate – mâini din lemn, ce par pietre și oase – invadeau spațiul spectacolului, ca pietre de râu și epave ale Istoriei. Aceste mâini retezate veneau din Transsiberian.

Mikail Chusid era un artist al teatrului de marionete. Ne-am întâlnit în casa unui prieten din Moscova. Voia să ne continuăm discuția, dar a doua zi dimineața eu trebuia să prind Transsiberianul. Nu era timp.

Trenul abia plecase, când Mikail a apărut în compartimentul meu. M-a însoțit trei zile până la Sverdlovsk. Era cel mai ușor mod, a spus, pentru a ne lua „libertatea” de a sta de vorbă împreună. Avea la el o pereche de mânuțe din lemn pentru o nouă păpușă pe care o sculpta. Mi le-a dăruit. Ne-am spus „la revedere” cu intenția de a ne întâlni din nou. Când Uniunea Sovietică s-a prăbușit, Mikail Chusid și familia lui au emigrat în Statele Unite.

Acolo, la un congres de teatru, ne-am revăzut pe fugă. Ne-am promis încă o dată să ne scriem, să ne reîntâlnim pentru a discuta ce ne stă pe inimă, și nu despre teatru. Nu am mai auzit nimic unul de altul.

Dar mânuțele sale din lemn continuă să trăiască și să vorbească în spectacolele lui Odin Teatret. Erau semnul abuzului de putere în Evanghelia după Oxyrhincus, proteza infantilă care tăinuia ghearele tiraniei. Au proliferat în Mythos ca mâini retezate, care materializau oroarea de la care spiritul timpului ar fi vrut să își îndepărteze privirea, obosit de grija de a schimba lumea.

Amintirile Transsiberianului nu se sfârșesc aici. Fata cu piștrui, din vagonul nostru de clasa a doua, s-a urcat la Darasun și merge la Birobidzhan. E răbdătoare, fiindcă știe că trebuie să treacă trei zile până să-și întâlnească logodnicul. Vorbește despre asta discret, cu un surâs pudic și ochi strălucitori. Mai sunt o sută de kilometri până să ajungem și ea, calm, începe să-și împacheteze în valiză lucrurile pe care le-a folosit în timpul călătoriei. Peisajul străbătut de tren e numai zăpadă. „Când vom ajunge la Birobidzhan va fi deja noapte adâncă”, zice, „dar nu e o problemă fiindcă vine cineva după mine.” În spatele acelei forme impersonale e cel iubit.

Mult timp așteaptă în picioare, aproape de ușa vagonului. Când trenul se oprește, nu pot să nu o spionez. El e acolo, în aerul albit de ger și ceață. E acoperit de un lung palton de blană și are o căciulă de blană – un uriaș urs nemișcat. Ea se aruncă în brațele lui. Prin vâlul înghețat de vapor care învăluie gara, văd tandrețea ursului și îmbrățișarea fetei răbdătoare cum explodează cu dor. Mâna ei, în exaltarea clipei, dă jos căciula iubitului și din voluminosul

palton de blană țâșnește un cap chel. Nuditatea sa contrazice gerul și insultă lumea din preajmă cu obscenitatea unui uriaș falus expus în noapte.

Există forțe obscure care ne fac să orbim și forțe obscure care ne fac să vedem. Dansează precum șerpii în zona toridă a amintirii, care este dramaturgia evocativă.

Zona toridă a amintirii

Călătorim și înăuntrul amintirilor. Unele devin vaste țări verticale. Uneori ne scufundăm în ele. Traversăm mai întâi zona rece a depărtării. Îndată ce reușim să strângem câteva circumstanțe în jurul unei informații, spunem: „Acum îmi amintesc”. Dar ceea ce ne amintim nu ne aparține încă. Începe să ne aparțină când intrăm în zona umedă a emoțiilor: reacțiile noastre prezente la emoții trecute.

Călătoria prin vasta țară a amintirii ne face să confundăm sentimentul trecut cu cel prezent. Nu știm aproape niciodată să distingem care sunt emoțiile ce efectiv aparțin timpului amintit și cele ce, în schimb, aparțin momentului în care ne amintim. Această secundă zonă a vastei țări verticale a amintirii e atât de amestecată, compusă dintr-o așa împletire de umori, încât o numesc „umedă” pentru a nu o numi „văskoasă”.

Când reușim să ne desfacem, intrăm în zona fecundă, cea în care acțiunile, pasiunile și circumstanțele unui timp își trimit polenul până astăzi. Amintirea nu mai e parte din ceea ce

am fost, nu mai e sentiment, ci carne și oase. E parte integrantă din ceea ce suntem și vom fi.

De acolo pătrundem – e un caz foarte rar – în zona toridă, unde extremele se îmbrățișează. În această zonă, soarele e și o divinitate, și un infern în cer. Aici ard aparențele și răsar aparițiile. Suntem orbiți, seduși, uneori arși.

În munca mea teatrală, zona toridă era zona *răni*.

*Rănil*e sunt povești care nu vor să fie narate. De fiecare dată când încercăm să le spunem, ne întorc spatele și se îndepărtează de noi. Întrevedem spinarea lor încovoată, ca un gheb cenușiu sau radios: rucsacurile noastre de călătorie. *Rănil*e noastre refuză să fie dansate sau mimate. Poate fiindcă știu că destinul lor, în teatru, e altul, acela de a se revărsa într-o altă poveste, cortina de fum care ne permite să le evocăm și să le ascundem în același timp.

Fiecare din spectacolele mele mi-a deschis ochii. Uneori asupra unor probleme tehnice. De cele mai multe ori, văzându-le și revăzându-le, mi-au deschis ochii asupra zonelor mele private. Sunt autobiografie, niciodată confesiune. Nu am vorbit niciodată în mod deliberat despre mine. Am făcut odată un spectacol ce avea ca titlu numele navei norvegiene pe care am fost marinăr. Se chema *Talabot*, dar tema principală era autobiografia unui antropolog danez, Kirsten Hastrup, care a acceptat să scrie o serie de episoade din viața sa.

Cine călătorește întâlnește lumi noi. Dar nu o uită niciodată pe cea de care se îndepărtează. Orizontul cunoștințelor se dilată, dar nu are de-a face cu adevărate descoperiri. Adevărata descoperire se produce atunci când lent apare cel de care călătoria

pare să ne elibereze: ghebul cenușiu și radios, *rănille*. Se deschid ochii în același moment în care privirea e concentrată în altă parte.

Mă întreb dacă toate acestea privesc o experiență comună celor ce practică munca pe care pompos o numim „creativă”. Ce anume am creat? Unghere întunecoase și clipe de tăcere. Mici unghere în vaste arhitecturi și mici clipe într-o oră. Întuneric ce era așteptare și amenințare a unei neașteptate explozii de lumină. Tăcere ce era rezonanță intimă.

Restul era artizanat. Fără artizanat nu se realizează nimic, nu e plecare, nu e călătorie, nu e sosire. Artizanat înseamnă a compune spectacole care știu să renunțe la obișnuitul public teatral și inventează propriii spectatori. Cu alte cuvinte: știu să construiască cu răbdare o proprie relație fizică, mentală și emoțională cu spectatorii și cu textele, fără să se conformeze validatelor modele în vigoare în *mainstream*-ul teatral.

Împreună cu ai mei colegi obișnuiam să nu zăbovesc asupra întrebărilor. *Tratam punctele de plecare ca fiind definitive*. Știam foarte bine că vor fi schimbate și că altele vor fi adăugate. Le tratam cu grijă și atenție, ca și cum ar fi fost clare, deși știam că lucram în întuneric. Materialele se acumulau și deveneau o colecție de perspective, povești, acțiuni, accesorii, texte și partituri ce ne erau dragi. Până când ne dădeam seama că navigam în superfluu.

Era momentul de schimbare a rutei. La ce servea toată această abundență? La a fi aruncată, a fi tăiată. Era masa asupra căreia munceau securea și scalpul. Doar atunci începeam să sculptez timpul, spațiul și precizia: acțiunile și relațiile

necesare. Era de jupuit, de eliminat. Complexitatea, uneori, era ceea ce rămânea.

Se întâmpla adesea ca spațiul scenic să devină somptuos, plin de obiecte și accesorii, unele umile, altele prețioase. Era o pasiune pentru accesorii care îl îmboldea pe fiecare dintre noi de la Odin să scotocească după ele în magazia teatrului, în vechi cufere de familie, să le achiziționeze în cursul călătoriilor noastre, să le pună deoparte spunând: „Cu acesta vreau să lucrez în următorul spectacol”. E greșit spus „accesoriu”. Sunt prietene credincioase, amante, complice. Nu sunt mute și pasive cum par din exterior. Când venea momentul securii și al scalpului, era greu să ne separăm de ele.

Humusul profesiei e făcut din aceste iubiri și idiosincrazii, care pentru un ochi din exterior, critic sau neștiutor ar părea infantile. Fără ele nu crește nimic.

Spațiul scenic tindea să fie ticsit cu obiecte-partener și să devină arătos, dar și sufocant. Actorii înotau ca peștii într-un acvariu prea mic. Săturau ochii, dar nu hrăneau mintea și inima. În astfel de cazuri securea trebuia să fie nemiloasă. Eram eu cel ce o manevra sau ea, cea care mă manevra pe mine? Uneori tulbura și îndurera fiindcă părea mișcată de un soi de entuziast cinism în sacrificare.

Ceva asemănător s-a întâmplat cu toate spectacolele. În *Mythos*, ne-am îndrăgostit de prea multe versuri ale poetului. Ne-am dat seama când munca la spectacol era terminată și multe dintre splendidele imagini ale lui Henrik Nordbrandt au fost sacrificate. Pentru *Visul lui Andersen* actorii au pregătit

douăzeci și două de ore de materiale. Le-am condensat în optzeci de minute.

De ce povestesc despre asta? Nu poate fi predat. Nu poate fi programat. După ani de experiență, trăiam *momentul securii* ca o soluție extremă, ca o reacție de furie împotriva impasului în care procesul muncii mă adusese. O pomenesc doar pentru a indica că această fază a lucrului survine întotdeauna.

Întrebarea importantă, totuși, e alta: de ce aroma esențială, complexitatea, ritualul gol e ceea ce rămâne?

Printre ultimele poezii ale lui Thomas Hardy este una care se intitulează *Convergence of the Twain*. Literatura e plină de povești ce vorbesc despre consecințele dezastruoase ale întâlnirii dintre un om și dublul său. Poezia lui Thomas Hardy nu are această temă. Pentru el, acei „doi“ sunt diferiți și îndepărtați, făcuți pentru a nu se întâlni. Subiectul poeziei sale este, de fapt, tragedia Titanicului. Sunt unsprezece terține care încep astfel:

In a solitude of the sea
Deep from human vanity,
And the Pride of Life that planned her, stilly couches she.

În solitudinea mării,
Depart de omenească vanitate
Și de Mândria Vieții ce-o plăsmui, nemișcată ea zace.

Describe marea ce roade luxoasa epavă a navei transatlantice și ridică mute întrebări despre voința care a construit-o din

sete de glorie. Pe urmă poetul își întoarce privirea într-o cu totul altă direcție. Vede în acțiune, printre ghețurile polare, ceea ce numește *the Imminent Will that stirs and urges everything* (Iminenta Voință care amestecă și pune totul în mișcare). Această Voință face să crească în umilință un aisberg și în același timp în vacarmul șantierului naval crește transatlanticul. Cele două corpuri străine sunt apoi observate în lumina viitorului – un destin pe care nimeni nu l-ar fi imaginat vreodată. Niciun ochi muritor nu ar fi prevăzut vreodată cum cele două povești s-ar fi putut suda, până la a deveni *twin halves of one August event* (jumătățile gemene ale aceluiași eveniment de august). Ultima terțină zice:

Till the Spinner of the Years
Said „Now!“. And each one hears,
And consummation comes, and jars two hemispheres.

Până când Cel care Toarce Anii
a zis „Acum!“. Și fiecare aude,
Și urgia vine și ciocnește două emisfere.

Poezia lui Thomas Hardy, despre coliziunea imprevizibilă dintre aisberg și titanica navă, construită pentru a traversa oceanele ca un oraș de nescufundat, face parte din volumul *Satires of Circumstance*, publicat în 1914. Terținele descriu chintesența unui aspect important al muncii creative. Nu e simpla șansă cea care face să tâșnească semnificații neprevăzute, relații neprogramate, noduri de imagini ce se ȋtesc uneori și ne

interoghează despre ceea ce nu vorbim. E nevoie să sporim *probabilitățile*, mai ales pe cele nebănuite, și să muncim cu meticulozitate pentru a le realiza.

Șansa, mai cu seamă dacă o numim cu un termen exotic și doct ca „serendipitate”, evocă imaginea unui premiu. Se zice „îți surâde soarta”. Dar în munca artistică această șansă e de tip particular și deliberată. Un aspect fundamental al creativității noastre constă în *a crea circumstanțe în care converg „doi” ce nu par destinați a se întâlni*. Făcea parte din meșteșugul meu să știu să născocesc condițiile care să permită acțiunilor actorilor să intre în relație, în așa fel încât să ia în derâdere modul meu rectiliniu de a gândi și simți.

Această luare în derâdere nu stârnea doar râsul. Râsul, în zona toridă, se amesteca apoi cu durerea. Atitudinea batjocoritoare distrugea distincțiile liniștitoare și distanța care-mi anestezia rănilor. Extremele se agățau una de alta și mă obligau să casc ochii, în timp ce eu doream să îmi îndepărtez privirea. Era momentul *evocării*, al schimbării de stare.

Când munca mă pune în fața unor asemenea momente, era ca și cum ar fi spus: „Acum!” Acțiunile care se ciocneau dobândeau deodată o forță inimaginabilă, sudând două emisfere ce nu erau făcute pentru a se întâlni. Deflagrau ca Dezordine în simțurile mele, în memoria mea, în acea parte din mine care în mine trăia în exil.

Aceasta era rațiunea pentru care mă supuneam epuizantei experiențe a risipei, parcurgând calea lungă a acumulării și a distrugerii. Calea scurtă, de la programare la realizare, de la planul de regie la punerea sa în practică, putea da rezultate optime.

Era dificil, totuși, să-mi permită, pe neașteptate, să pășesc în zona toridă a acelei *arte a amintirii care este teatrul*.

Vânturi care ard

Un val de mulțumire mă pătrunde zărind, în zori, fereastra strălucind în cerul azuriu. Pe plaja mexicană, o femeie japoneză își flutură brațele ca și cum ar lansa semnale către orizont. Este reiki, un mod de comunicare cu strămoșii. Cobor scările antici-pând plăcerea de a-mi regăsi originea îndepărtată, de șopârlă la soare. Într-o mână am biografia groasă a Elisabetei I a Angliei, regina care a protejat teatrul de furia parlamentului puritan. După-amiază, în fața ecranului albastriu al computerului, voi continua lupta cu această carte, care ține de mai bine de zece ani.

De obicei, mă trezeam la sunetul copitelor unui cal amestecat cu scârțâitul roților de căruță. Îmi aduceau în memorie noaptea care durează o viață întreagă. Doar puțini țărani mergeau la munca câmpului cu acest mijloc de transport anacronic, ceilalți porneau mai târziu cu „albinele” lor, motociclete cu remorcă. Erau primele luciri ale zorilor. Întins în pat, mă lăsam mângâiat de aerul cald și aduș mirosul acru al frunzelor de tutun care se uscau la soare. Iunie 1974: Odin Teatret abia se instalase la Carpignano pentru cinci luni ca să înceapă un nou spectacol, Come! And the Day will be Ours. În acest sat din sudul Italiei – atât de diferit de refugiul familiar și sigur al sălii noastre negre din Holstebro – ne antrenam și repetam într-un întunecos fost depozit de tutun a cărui acustică asurzitoare făcea imposibil

antrenamentul vocal. Așa că actorii, către șase dimineța, se împărșiau pe un câmp în afara satului pentru „a da glas” în aer liber.

În acea dimineță, Jens Christensen¹ mă aștepta în fața casei mele. Era îndurerat, trebuia să părăsească teatrul. Era îndrăgostit de o tânără norvegiană, voiau să se căsătorească, să plece pentru a trăi în țara ei. M-a izbit o senzație deja simțită în trecut și mereu temută. O mână îmi strânse stomacul, în timp ce panica și neînțelegerea făceau ireal momentul. Chipul său exprima regretul și în același timp era luminos, ca și cum un vânt îl încălzea de dinăuntru. L-am rugat să plece cu colegii. La întoarcere le vom comunica decizia lui.

Urmăream acțiunile vocale ale actorilor răspândiți pe câmp pentru a nu se deranja reciproc. Se adresau norilor, unui tufiș din apropiere, copacilor de la orizont, atingând și mângâind, cu vocea lor, pietrele și stâncile pământului roșu din Salento. Jens era concentrat asupra antrenamentului. Mâna îmi încleștă mai tare stomacul. Sosise la Odin din întâmplare, în 1969, ca să-l viziteze pe Ulrik Skeel, prietenul lui de liceu din Copenhaga, care își dorise să devină actor. Împărtășiserăm lungă și laborioasă pregătire pentru Casa tatălui meu, călătoriserăm împreună doi ani prezentându-l de trei sute douăzeci și două de ori în douăzeci de țări. Fusesse singurul actor din grup care susținuse fără ezitare intenția mea de a transforma Odin într-un teatru-fermă. Pe lângă activitatea teatrală, am fi cultivat pământul și am fi crescut porci, independenți de orice subvenție. Ceilalți erau sceptici în privința capacității noastre de a munci pământul și de a îngriji porci.

¹ Danez, a lucrat la Odin Teatret în perioada 1969–1974.

După multe luni de discuții, care aveau loc în fiecare sâmbătă la sfârșitul repetițiilor, bunul-simț a prevalat și proiectul bucolic a fost abandonat. Jens era deja integrat în repetițiile la noul spectacol și crâmpie de scene animate de acțiunile sale și de vocea sa îmi străfulgerau prin minte.

Am adunat grupul, surprins de întreruperea rutinei noastre cotidiene. „Jens a hotărât să ne părăsească. El însuși vă va spune motivele.” Am izbucnit în plâns. De ani de zile nu mi se mai întâmplase. Plângeam cu sughițuri, incapabil să mă controlez. Simțeam încremenirea și tulburarea lui Jens și a celorlalți actori, descoperind un copil lipsit de apărare în regizorul lor mereu atât de sigur de sine. Nimeni nu scotea un cuvânt, lacrimile mele cădeau pe pardoseala împregnată cu ani de murdărie.

A fost unul din doliurile vieții mele: un actor iubit mă părăsea urmându-și „vocația”, vocea care îl chema către un destin departe de mine. Am retrăit aceeași sfâșietoare durere de fiecare dată când unul dintre actorii dragi mie s-a îndepărtat. Când a făcut-o Ulrik, fiindcă voia să devină scriitor. Când Else Marie a plecat, fiindcă simțea nevoia de a scăpa de disciplină. Când Tage a creat un grup teatral împreună cu soția sa. Am așteptat cu răbdare ocazia de a le propune să se întoarcă. Așa s-a întâmplat cu Jens, dar nu a durat mult, situația familială nu i-a permis. În schimb, Ulrik, după câțiva ani, s-a reintegrat în Cenușa lui Brecht. Else Marie s-a întors după un an. Pe Tage l-am așteptat zece ani și de două ori oferta mi-a fost refuzată. Pe urmă am trăit bucuria de a-l reprimi în grup. Am nevoie mai mult de căldură decât de lumină, mai mult de iubire decât de claritate.

*Amithaba, fiu de lama,
ascultă invocația Tarei cea roșie:
încălță cizme de șapte stele
și vino la mine în noapte
înveșmântat în iubire, în cortul meu, târziu.
Lunile vor răsări
dintr-ale cerului cufere prăfuite.
Ne vom odihni iubirea noastră
ca exotice animale obosite de fuga
printre înaltele trestii unde lumea se sfârșește.*

ELSA LASKER-SCHÜLER

„Erai îndrăgostită de tata când te-ai măritat cu el?” Stăteam în bucătărie, în apartamentul ei din Monte Mario, la Roma. Cu vivacitatea care o caracterizează, mama mi se confesează:

„Aveam 17 ani, eram în ultimul an de liceu, tatăl meu, amiral, comanda baza navală din Brindisi. Eram atracția fiecărei petreceri, curtată de tineri ofițeri și de colegii mei de școală. Tatăl tău aparținea unei alte lumi, era cu 15 ani mai mare decât mine, în acele vremuri o diferență de vârstă enormă. Mă gândeam că mă consideră o copilă. Am fost uimită și flatată când mi-a dat de înțeles că mă plăcea. Fără multă zăbavă mi-a cerut mâna.

Tatăl tău era generalul Miliției și comanda legiunea de cămăși negre din Brindisi, o poziție de putere în perioada fascismului. Era un bărbat frumos și un Don Juan renumit; aventurile sale cu dansatoarele de varietet făceau turul orașului. M-am măritat cu el cum am împlinit 18 ani. Tatăl meu – bunicul tău – era împotriva din cauza diferenței de vârstă. Dar și pentru că îi socotea pe

ofițerii Miliției fasciste niște parveniți. Cei din marină întotdeauna s-au considerat aristocrați. Însoțindu-mă la altar, mi-a șoptit: «Mai ai timp să te răzgândești.»»

Dar mama mea era dusă de un vânt care arde.

„Recunoaște, mamă, chiar și tu ai avut câteva escapade, în timp ce generalul era plecat la îndatoririle lui ideologice.”

Se prefăce scandalizată și susține că găsea sexul iremediabil plictisitor. Răsuflea ușurată când tatăl meu mergea la dansatoarele lui și o lăsa în pace. Nu-și văzuse niciodată soțul gol. În pat, ea purta o cămașă de noapte cu „o fereștrică” în față. Când voiau să facă dragoste, deschidea nasturele de la fereștrică și tatăl meu se proptea înăuntru. Râd, neîncrezător, și mama se alătură veseliei mele. Suspectez că mă ia peste picior, cu atitudinea tipică de doamnă burgheză și privire strengară. Are un simț al umorului cu totul special. Odată, în autobuz, am văzut-o surâzând binevoitor unui copil. Când acesta i-a răspuns, și-a deschis gura mare într-o grimasă silențioasă și și-a desprins proteza dentară.

Una din actrițele mele îmi spune că semăn teribil cu mama. E adevărat, și eu am un simț particular al umorului. Îmi place să încep un spectacol ca și cum ar fi un bârciog și să îl termin ca o hienă. Indubitabil, particularitatea umorului meu e un dar de la mama, dar umoarea vântului care arde vine de la tata.

Educația mea sentimentală s-a săvârșit în colegiul militar La Nunziatella din Napoli. Aveam 14 ani și ignoram aproape tot ce avea legătură cu sexul. Cadeții mai mari încercau plăceri, explicându-mi misterele lui. Au corupt portarul unei case de toleranță, care m-a lăsat să intru, în ciuda vârstei mele, și au sărbătorit pe chel-tuiala mea inițierea într-ale Venerei. Intrarea mea în rândul

bărbaților a fost un eșec îngrijorător, dar fata era gentilă și m-a consolată ca o înțeleaptă soră mai mare. La 16 ani, când am vizitat pentru prima dată Danemarca și Suedia, fetele erau cele care luau inițiativa. Am rămas răvășit, re trăind experiența primei dăți.

Făceam autostopul prin Scandinavia în timpul vacanțelor de vară. Îmi câștigam existența ca spălător de vase sau ajutând țăranii la câmp. Culegând căpșuni și mere, la o fermă suedeză, am cunoscut-o pe Miriam. Tăcută și timidă, abia se întorsese de la un kibbutz din Israel, unde locuise câteva luni. Era fiica unei bogate familii evreiești din Stockholm și suferea de depresie. Încheieturile mâinilor ei purtau semnul unei tentative de sinucidere. La fermă, studenți de diverse naționalități se învâртеau în jurul ei, atrași de impenetrabila sa sfială.

Între Miriam și mine s-a înnodat o legătură, exprimată doar prin rapide priviri și un sentiment al complicității când stăteam rețrași, fiecare cu cartea sa, în timp ce toți ceilalți tineri flecăreau sau dansau. În trei săptămâni am schimbat doar câteva cuvinte.

M-am îndreptat singur spre Laponia și am fost angajat într-o mină de cărbune din Kiruna. Când s-a descoperit că nu aveam permisul de ședere, am fost escortat de Poliția suedeză la granița norvegiană. În Oslo, pe drumul de întoarcere la studiile mele universitare din Roma, am întâlnit un francez cu care culesesem mere la ferma suedeză. Mi-a spus că Miriam lucra la un azil de bătrâni din oraș. În aceeași seară, împins de un avânt necunoscut, m-am dus să o vizitez.

Miriam și cu mine am plănuț să trăim împreună la soare, în Italia. Oslo era acoperit cu o mantie de zăpadă și gheață când am plecat cu autostopul, în decembrie. La Roma ne-am oprit la un

cămin studentesc. Mama mea locuia în casa tatălui ei, amiralul. Bunicul meu adăpostise două fiice – amândouă văduve de război – și un fiu care supraviețuise unui lagăr de concentrare german. Cunoscând intransigența bunicului, nu m-am hazardat să mă prezint la braț cu o tânără suedeză. Era mai bine să mă consult cu mama. Am sunat-o și ne-am dat întâlnire la Poșta centrală.

Cine știe ce impresie i-am făcut mamei mele? Miriam avea 19 ani și eu, 18. Ea avea 39 și era văduvă de șapte. A îmbrățișat-o pe Miriam și a bombardat-o cu întrebări până a făcut-o să surădă. Stând la o cafea, am conversat îndelung despre călătoria mea și despre intențiile noastre viitoare. Vă iubiți, vreți să stați împreună și nu vă gândiți să vă căsătoriți imediat, a conchis mama. Bunicul nu ar fi acceptat niciodată să trăiesc sub acoperișul lui cu o fată. Nu exista nici minima posibilitate de a munci pentru a fi economic independent. Era mai bine să mă întorc în Norvegia. Mama, sacrificându-și dorința de a-și ține fiul aproape, m-a îndemnat să întind pânzele și să mă las purtat de vântul care arde.

Așa am părăsit Italia și m-am stabilit la Oslo. Mi-am câștigat libertatea economică în atelierul lui Eigil Winnje, care m-a învățat să sudez. În asprimea iernii și în splendoarea primăverii norvegiene am trăit prima mea iubire cu brize și vârtejuri de pasiune, mândrie, gelozie, animozitate și indiferență, până la despărțirea finală.

Se întâmplă nu numai indivizilor, ci și grupurilor de teatru. Motivul principal al crizelor și al dezintegrării ulterioare este plictiseala. În spatele acestui cuvânt se ascund situații foarte diferite una de alta.

Plictiseala se infiltrează pe furis, fiindcă un actor nu mai e stimulat de regizor sau cel de-al doilea, de actorii săi.

Plictiseala apare dintr-o activitate artistică devenită rutină. Provocările sunt deja cunoscute și de regulă au loc în aceleași condiții de precaritate materială.

Plictiseala poate fi sexuală: interesul față de propriul partener se stinge și o atracție subită te aruncă în brațele unui coleg. Cupluri se desfac și se înfiripă relații imprevizibile. În aceste cazuri, cineva întotdeauna părăsește grupul. Noua pasiune locuiește într-un alt oraș sau vrei să fugi de mediul pe care îl cunoști atât de bine. Dinamica unui grup, din acest punct de vedere, amintește de patinajul pe gheață care inspiră figurile cele mai îndrăznețe. Pe neașteptate pojghița cedează și te trezești înmuiat în apa rece ca gheața, mai totdeauna singur.

De la Odin Teatret, unele persoane au plecat din aceste motive. Multe din schimbările și soluțiile care au permis aceluiasi nucleu de persoane să colaboreze mai mult de patru decenii provin dintr-o tendință endogamă: rotația partenerilor în interiorul micii noastre enclave. E amuzant să citești cuvintele istoricilor teatrului, care expun valorile și motivațiile artistice, politice, chiar spirituale, ce țin unit un grup de teatru. Ei uită, totuși, rafalele de vânturi care ard, diversele manifestări ale erosului. Pentru un regizor, până și alegerea unui actor care devine preferat, înlocuind un altul, are de-a face cu această perturbare meteorologică interioară.

În sfârșit, eram la Varșovia. În ianuarie 1961, în acest oraș înfășurat într-o aspră iarnă și un cenușiu regim socialist, eram pradă euforiei, gândindu-mă la iminentele mele studii de regie. Am întrebat un tânăr încotro să o iau. Nu vorbeam o boabă poloneză, dar Wlodek mi-a răspuns într-o franceză fluentă și m-a condus până la căminul studentesc unde locuiam. Era electrician

și, totuși, acasă vorbea franceză. Era de viță nobilă și de aceea fusese exclus din universitate, care dădea prioritate tinerilor de origine proletară. Ne-am înțeles să vizităm în seara aceea un club studentesc în care logodnica sa era membră. Ambientul era plăcut, orchestră de jazz, tineri și tinere dansau liber și conversau vioi așezați la mese. Le-am pus o mie de întrebări noilor mei prieteni, surprins de libertatea moravurilor într-un regim socialist. Privirea mi-a fost atrasă de o fată așezată la o masă din apropiere: mi-era greu să mă desprind de părul negru și ochii turcoaz nițel tătarești. Privirile noastre s-au încrucișat, a mea a fugit brusc în altă parte. O izbucnire în râs m-a forțat să mă întorc: șase-șapte tineri care stăteau împreună cu ea se holbau la mine amuzați. Fata s-a ridicat, cu un aparat de fotografiat în mână, s-a apropiat și a spus ceva. Wlodek a tradus: voia să-mi facă o poză. Înainte de a reuși să îngaim un răspuns, s-a curbat ca o semilună și... click.

Acum trebuie să dansezi cu ea, a remarcat logodnica lui Wlodek. Lilka, tânăra cu ochi de tătăroaică, a acceptat bucuroasă. Am dansat mult, comunicând politicos într-o germană rudimentară. Pariase cu prietenii ei că o voi invita la dans în cinci minute. Satisfacția ei în fața pariului câștigat m-a încurajat să o întreb dacă puteam să o însoțesc până acasă. Sau, mai degrabă, până la o stradă nu departe de unde locuia. Ultima parte a drumului a vrut să o parcurgă singură. Așa a început povestea mea de iubire cu Lilka.

Trei luni mai târziu, în plină primăvară, prin fereastra camerei mele pătrundeau zgomotul traficului și parfumul arborilor aleii. Lilka și cu mine vorbeam de trecutul nostru, de familiile noastre, de copilăria noastră. Lilka m-a întrebat dacă sunt catolic.

Nu, sunt evreu – i-am răspuns. S-a sprijinit de mână și m-a scrutat. Am repetat: da, evreu. Nu a luat în seamă întrebările mele, s-a îmbrăcat în tăcere și a fugit.

Eu nu sunt evreu. Am crescut într-un mediu catolic, care mi-a marcat profund imaginația, dar nu și credința. Pentru mine avea sens să mă numesc „evreu” după întâlnirea cu mama poloneză într-un kibbutz din Israel, cea care mi-a pus o întrebare ce încă mi-o amintesc. Se întâmplă uneori ca nevoia de o viață imaginată și alternativă poate avea aceeași forță ca furia vântului care dogorește.

Am căutat-o pe Lilka la universitate, în cluburile studențești, în kawiarne, unde obișnuiam să luăm ceaiul, în vecinătatea casei ei a cărei adresă exactă nu o știam. Simțeam o durere în stomac, Wlodek și logodnica sa nu reușeau să-mi explice comportamentul ei și nici să mă consoleze.

A reapărut în camera mea într-o după-amiază târzie, două săptămâni mai târziu. Îi plăcea să fie elegantă, de aceea nu am recunoscut-o imediat. De data asta era îmbrăcată modest, avea chipul tumefiat, părul ciufulit, nici urmă de ruj și de lac pe unghii. Niciun semn că ar vrea să mă îmbrățișeze. Intimidat, m-am ghemuit pe scaun.

Îi detesta pe evrei. Fusese răvășită când aflase că eu eram unul dintre ei. Acasă, s-a închis în ea însăși. Mama nu reușea să-și explice purtarea ei: de ce nu ieșea afară? De ce nu mergea la universitate? De ce nu se întâlnea cu prietenul ei italian? De ce nu se oprea din plâns? Lilka a refuzat să i se destăinuie, apoi și-a deschis sufletul. La rândul ei, mama a recunoscut: „Ți-am spus mereu că tatăl tău a fost ucis în războiul împotriva nemților. De fapt, a murit într-o cameră de gazare. Era evreu. Eu am supraviețuit fiindcă sunt catolică”.

Nu am înțeles niciodată dacă mama nu-i mărturisise fiicei adevărul fiindcă și ea era antisemită, deși uitase de prejudecată pentru bărbatul pe care l-a iubit. Sau tăcuse în speranța de a o cruța pe fiica ei, dacă apocalipsa s-ar fi abătut din nou asupra Poloniei.

Lilka și cu mine ne-am regăsit și în memoria mea, astăzi, răsar doar amintiri însorite. Lilka, Lilienska: în poloneză, diminutivele lui „Lea”. Nu am mai făcut niciodată aluzie la episod sau la consecințele pe care le-a avut pentru fiecare dintre noi. Dar efectele sale fluctuează ca niște reziduuri contaminate înăuntrul meu: nu trăiești nepedepsit disprețul.

În decembrie, am luat brusc decizia de a părăsi școala de teatru din Varșovia și de a mă muta în Opole, la micul teatru al lui Grotowski. Era cert că Lilka ar fi acceptat chiar și perioade lungi de despărțire. Aveam întâlnire și a venit cu două prietene. Își închipuise că vom merge la cinema. I-am vorbit de intențiile mele. Chipul ei uluit s-a urâtit: asta este expresia durerii? M-am întors și am plecat. A fost ultima oară când am văzut-o.

O fată de 17 ani, mama mea, se îndrăgostește de un bărbat matur. Iată originea mea. Acea fată, astăzi, este o bătrână de 96 de ani, locuiește în demență senilă, corpul împuținată, înaintează nesigură, sprijinindu-se de mobile și de pereți. Mă fixează surprinsă când o iau de mână. Răspunde șovăielnic surâsului meu. Îi povestesc de părinții ei, de Ernesto, primul său născut, mort de ani întregi, de familia mea și de munca mea în Danemarca. Regăsesc expresii, diminutive, intonații, frânturi de melodii pe care mi le cânta, cuvinte în dialectul din Gallipoli. Aparțin limbii noastre confidențiale, acea legătură care ne-a unit din copilărie și pe care nicio distanță nu a ciuntit-o. Comportamentul i se

schimbă. Dintr-o zonă îndepărtată la care nu am acces, reapare privirea ei ștremgără, se preface că mă mușcă ca atunci când ne jucam, țâșnesc gesturi și semne ale irepetabilei intimități dintre mamă și fiu.

Văd fantome: când mă vizita la școala militară și colegii mei făceau remarci vulgare despre tânăra văduvă; îmbrățișarea ei protectoare pentru Miriam; atingerea mâinilor sale delicate în timp ce, binecuvântându-mă, mă învelea în cuvertura patului; când se apleca deasupra balconului scăldat în soare și își saluta fiul care se îndepărta, încă o dată.

Care era culoarea preferată a mamei mele?

Dramaturgia spectatorului

Spectacolul nu e o lume care există în mod egal pentru toți; e o realitate pe care fiecare spectator o experimentează individual, în tentativa de a o pătrunde și de a și-o apropia. Substanța definitivă a teatrului e alcătuită din simțurile și memoria spectatorului. Aceasta este substanța atacată de acțiunile actorilor.

Inima meșterului meu ca regizor era transformarea energiilor actorului pentru a provoca transformarea energiilor spectatorului. Una nu se putea întâmpla fără cealaltă. Era esențial să lucrez în profunzime asupra fiecărui actor astfel încât, la rândul său, să provoace o reacție în profunzime în fiecare spectator.

Voiam ca spectatorul să asiste la întâmplări ale unor personaje fictive și, în același timp, să alunece într-o lume cu totul

a sa. Văzusem că era posibil. Când se întâmpla asta, spectacolul nu doar șoptea un secret, o prezicere sau o întrebare, dar evoca chiar o altă realitate. Spectacolul nu mai era aparență, ci o apariție care îi vizita orașul interior. Experiența evocativă comporta un salt al conștiinței spectatorului, o *schimbare de stare*.

Dimensiunea evocativă, acest nivel la care spectacolul – și odată cu el spectatorul – muncește asupra lui însuși și merge dincolo de propriile limite a fost nostalgia tainică a unei părți a teatrului din secolul căruia i-am aparținut. Era ceea ce îi dădea și valoare, și sens.

Nu putea fi un salt al conștiinței fără o trambulină adecvată. Aceasta era constituită din nivelul organic, care izbea simțurile spectatorului și din nivelul narativ, care implica sfera emoțională și intelectuală. Trambulina era condiția *necesară* pentru salt, dar nu era condiția *suficientă*. Doar dedicându-mă muncii pentru a construi trambulina, puteam spera să produc saltul conștiinței.

Puteam structura conștient nivelul organic și puteam pregăti condițiile pentru nivelul narativ. Însă nivelul evocativ puteam doar să-l aștept, în sensul dublu pe care Simone Weil îl atribuia cuvântului *așteptare*: a aștepta, dar și a dăruia întreaga atenție. Acest nivel nu avea legătură cu emoțiile, amintirile, asociațiile pe care spectacolul putea și trebuia să le suscite în spectator. Adică nu se termina aici.

Una e să compunem materiale pentru noi înșine, o succesiune și o simultaneitate de acțiuni și circumstanțe ce au sens și valoare pentru noi, care le-am creat și elaborat. Și alta e să o

facem într-un mod care acționează asupra spectatorului printr-o orchestrare stratificată a relațiilor contrastante și discontinue.

Potențialitatea evocativă a unui spectacol depindea și de capacitatea de a apăra, dedesubtul unui strat recognoscibil, viața independentă a altor tipuri de logică: cea a fiecărui actor, cea a regizorului și cea a *fiecărui spectator*.

Dar despre care spectator vorbesc? Despre *spectatorii-fetiș* cărora mă adreșam în timpul repetițiilor.

Erau puține persoane, cu trăsături recognoscibile: copilul care se lăsa purtat de euforia ritmului și a minunii, dar era incapabil să aprecieze simboluri, metafore și originalitate artistică; Knudsen, un bătrân tâmplar care știa să aprecieze cele mai mici detalii; spectatorul care credea că nu înțelege, dar dansa în ascuns pe scaunul său; prietenul care văzuse toate spectacolele mele, re trăia plăcerea de a recunoaște ceea ce îl făcuse să le iubească și în același timp era tulburat de scene dezagrabile; orbul Jorge Luis Borges, care se bucura de cele mai infime aluzii literare și de densele straturi de informație vocală; surdul Beethoven, care asculta spectacolul cu ochii, prețuind simfonia acțiunilor fizice; un bororo din Amazonia, care îl privea ca pe o ceremonie pentru forțele naturii; o persoană pe care o iubeam și voiam să fie mândră de mine și de actorii mei.

A lucra asupra dramaturgiei spectatorului însemna pentru mine a opera pe diferite niveluri asupra atenției sale, prin acțiuni ale actorilor. Aveam, ca prim spectator, o dublă atitudine: de înstrăinare și identificare. Înstrăinare de „public“, dar și de mine însumi. Identificare în diferitele experiențe ale *spectatorilor-fetiș*, care se refereau la diverse moduri de a-fi-în-viață ale spectacolului.

Justificam fiecare detaliu și acțiune ale spectacolului prin reacțiile fiecăruia dintre spectatori. Treceam de la unul la altul, supravegheam rezistențe și aprecieri, imaginând surâsul ironic al unuia și consternarea altuia, armonizând sau ascuțind variile răspunsuri emoționale, veghind mereu ca ceea ce-i permitea unuia să reacționeze să nu blocheze reacțiile altuia.

Tehnic, când lucram asupra dramaturgiei spectatorului, descompuneam în câteva posibile atitudini-bază comportamentele mentale și emoționale ale spectatorilor mei fetiș. Amestecam și armonizam reacțiile lor, așa cum făceam cu acțiunile actorilor.

Acest procedeu oferea o potențială varietate de reacții, care dădea spectacolului libertatea de a încolți în diverse memorii. Fiecare spectator care ar fi putut asista la spectacol era gândit ca un individ în care se amestecau, în diferite proporții, spectatorii mei fetiș.

Dar aveam și câțiva spectatori care erau absente intens prezente, marea majoritate ne-vii. Ne-viii nu erau doar cei morți, ci și cei ce nu erau încă născuți.

Mă puteam adresa celor ce nu erau încă născuți doar prin cei vii – spectatorii care mă vizitau. Veneau cu un dar extraordinar: îmi dăruiau două sau trei ore din viața lor și se abandonau cu totală încredere în mâinile mele. Actorii mei și cu mine răspundeam generozității lor dăruind maximul, rezultatul riguroasei discipline care caracterizează *exceleșta*. Dar testam și intențiile lor. Trebuia să înfrunte, cu ingenuitatea, indiferența și scepticismul lor, o rafală de situații contrastante, de aluzii și contrasensuri, de ciorchini de imagini și semnificații

care se luau la hartă. Erau puși să soluționeze enigma unui spectacol-sfinx gata să le devoreze energiile până la plictiseală.

Spectacolul voia să înfierbânte memoria spectatorilor și să mângâie o rană în acea parte din ei care trăia în exil. Spectatorul avea dreptul să fie legănat de o mie de subterfugii ale divertismentului, de plăcerea simțurilor și de stimularea intelectului, de imediatețea emoțională și de rafinamentul estetic. Dar *esențialul* era transfigurarea unui spectacol efemer într-un virus care se înrădăcina în carnea sa, provocând o optică singulară: cea a privirii răsturnate, adresată către interior.

Viziunea este privirea răsturnată. Dezordinea irupe și spectacolul devine un ritual gol fiindcă și-a rupt lanțurile: teatru-în-libertate.

În timpul pregătirii unui spectacol, trebuia să le fiu loial actorilor mei. Această loialitate nu căuta succesul lor, interesul criticii, consensul ambientului teatral. Consta în a pregăti condițiile de identificare a unui sens personal în spectacolul în desfășurare, fără a fi total supuși exigențelor și viziunilor mele.

Din alt punct de vedere, voiam să rămân loial mie însumi, de ale mele necesități și întrebări nesăbuite. Această a doua loialitate nu o putea călca în picioare pe cea față de actori, așa cum loialitatea actorilor față de ei înșiși nu trebuia să sufocă loialitatea pentru regizorul lor.

Asta presupunea ca asociațiile și *sursele* mele narrative – subpartitura mea – să nu fie un canal direct pentru a comunica cu actorii, ci cu mine însumi. Subpartitura mea era o realitate care făcea fertil lucrul cu actorii tocmai pentru că rămânea secretă

și personală. Această discreție era indispensabilă pentru a da muncii valoarea unei colaborări în profunzime.

Procesul creator nu avea scopul de a descoperi punctele de contact sau de a intra în comuniune cu actorii. Era un mod particular de a colabora cu ei pentru a descoperi o cale diferită de a comunica cu mine însumi și de a rămâne loial față de spectator.

Voiam ca spectatorul să experimenteze realitatea creată de actori ca pe un mesaj personal adresat *doar lui sau ei*, care să sfârșame câmpul evidenței și al conștiinței. Pentru mine, a fi loial față de spectator însemna a face să explodeze, la nivel mental, unitatea publicului.

În timpul repetițiilor, fiecare decizie a mea avea consecințe pentru dramaturgia actorilor, dramaturgia mea și cea a spectatorilor încă absenți. Aceste trei dramaturgii curgeau autonom, dar fără întrerupere, în munca mea de regizor. Nu puteam neglija aceste trei forme de loialitate, chiar dacă se inhibau reciproc în timpul procesului creator.

Loialitatea față de actori domina prima fază a repetițiilor. Le acordam libertate absolută de a propune orice idee și de a o dezvolta în materiale scenice. Le dădeam timp pentru a-și fixa improvizațiile, încurajând creșterea tipurilor de logică și a contextelor individuale autonome.

Loialitatea față de mine însumi prelua în faza următoare a povestirii-în-spatele-acțiunilor. Interveneam asupra celulelor, organelor și sistemelor viitorului organism-spectacol cu prudență și hotărârea unui chirurg în ale cărui mâini este încredințată viața unei ființe umane. Am descris deja situația pe care am numit-o *momentul adevărului*.

În faza finală a repetițiilor treceam de cealaltă parte și deveneam depozitarul rigorii artistice și al rațiunilor spectatorului. Mă străduiam să protejiez autonomia spectacolului pentru a lăsa spațiu dramaturgiei fiecărui spectator și intimei sale experiențe a Dezordinii.

Atunci apăreau în prim-plan o serie de probleme care trebuiau rezolvate cu lucida metodologie a arhitectului teatral și cu incoerenta credință în superstiții: o tehnică ce țintea spre crearea unei *ordini evazive*.

Ordinea evazivă

Exista fața desenelor și fața nodurilor.

Țeseam spectacolul ca pe un covor cu două fețe. În mod spontan ne gândim că partea de deasupra, plină de cele mai frumoase desene și culori care se îmbină armonios, este cea care le apare spectatorilor și că reversul este, în schimb, cel ce i se dezvăluie regizorului: fire laborios înnodate, pentru a produce acele imagini și acele culori.

Totuși, când vorbim de dramaturgie, ar trebui mereu să răsturnăm imaginea. Voiam ca spectatorii mei să vadă cheaguri din fire legate: asperitate, contradicții, sensuri care se dădeau de-a dura, se încâlceau și își schimbau valoarea și natura, *noduri*.

Crearea unei *ordini evazive* implica un spectacol cu două fețe: una aparținea privirii și sensibilității spectatorului și cuprindea ceea ce urma să vadă și să trăiască în timpul reprezentației; cealaltă față se adresa lumii mele interioare și privea

justificările și logica emoțională, pe care le proiectam asupra acțiunilor actorilor și asupra spectacolului ca autonom organism viu.

Autonomia unui spectacol se năștea din contiguitatea celor două fețe, din fricțiunea și forțata lor conviețuire, din rețeaua de relații pe care le stabileau întâmplător sau deliberat, din a lor diversitate și destinație diferită.

Le puteam numi „soarele” și „luna”. În momentul în care spectacolul se deschidea privirii spectatorilor, fața interioară se făcea invizibilă, așa cum luna pălește în zori, ascunsă de lumina soarelui. Pălește, nu dispăre.

Nu era intenția mea ca spectatorul să descifreze un spectacol pentru a descoperi sensul unui ipotetic autor (scriitorul? regizorul? actorul?). Pregăteam condițiile prin care să se poată *întreba asupra sensului*. Sensul adevărat e mereu personal și ne-transferabil. Sunt spectatori pentru care teatrul este esențial tocmai pentru că nu le prezintă soluții și desene recognoscibile, ci noduri.

Dialogul dintre spectacol și spectator îmi amintea de tactica acelui trib cu care s-a luat la bătaie Alexandru cel Mare în drumul său spre India. Călăreți excelenți, acești nomazi erau obișnuiți să lupte cu doi cai. Săreau neîncetat de pe unul pe altul, se apărau de săgețile inamice, lăsându-se să alunece pe crupa calului, galopau la atac ascunși sub burta unuia dintre animale, mânăndu-l departe pe celălalt ca să-i zăpăcească pe adversari. Pe neașteptate, se suiau din nou în șa pentru un atac năvalnic ce nu se oprea nici dacă unul dintre animale era lovit.

Ca regizor, manipulam și amestecam acțiuni și peripeții din diverse povești pentru a evita să fie pătrunse cu ușurință de înțelegerea spectatorului. Săream de la un fir narativ la altul, uneori favorizam dezvoltarea unuia, lăsându-l pe celălalt să înainteze mai lent, le făceam să avanseze subit împreună, depășind firele împletite ale celor două povești în același spațiu. Exploataam posibilitățile pe care mi le ofereau simultaneitatea și concatenția pentru a obține un caleidoscop de relații, acțiuni și reacții, cauze și efecte, coincidențe ilogice și discrepante.

Atât la nivel senzorial, cât și narativ, mă trudeam să stabilesc un dialog între spectator și spectacol în care nu totul era fățiș. Această încâlceală aparentă era eficace când era consecința unei ordini ascunse în meandrele unui labirint, construit cu meticulozitate prin montajul regizorului. *Ordinea evazivă* era cutia de rezonanță a spectacolului. Din această cutie apărea uneori o umbră.

Umbra era dramaturgia evocativă proiectată de organismul viu al spectacolului, cea care provoca o schimbare de stare în spectator. E imposibil să creezi o umbră vie. E nevoie mai întâi să alimentezi și să faci să crească un corp ce respiră și se mișcă. Și să sperii ca timpul, condițiile de lumină și de soare și poziția corpului-în-viață să îți permită a percepe realitatea unui dublu imaterial.

Nu am fost niciodată capabil să modelez intenționat o dramaturgie evocativă. Era mereu prezentă în gândurile mele. Știam de existența ei pentru că o experimentasem în multe spectacole, ale mele și ale altora. Dar în timpul repetițiilor era ca și cum aș fi vânat o fantomă dincolo de orizontul spectacolului. Dacă

reuşeam s-o ademenesc în labirintul dramaturgiei organice și a celei narative, fantoma insufla viață mitologiilor personale și colective, experiențelor Istoriei, superstițiilor și rănilor mele și ale câtorva spectatori. Singurul lucru cert era că rezultatul depindea de partiturile acțiunilor reale și fuziunile diverselor povești, de voința de a favoriza înlănțuirea și răsturnarea, în timp ce exploram simultan în mai multe direcții.

Protejam și evaluam fiecare detaliu, fiecare situație, fiecare scenă, efectele concatenției lor și consecințele simultaneității lor. Scrutam materialele care izvorau din repetiții, uneori *ca și cum* erau doar o structură vie, care dansa și se susținea prin coerența organică a dinamismelor sale; alteori, *ca și cum* erau doar împletire narativă cu unicul scop de a orienta spectatorul prin semnificația acțiunilor. Manipulam și răsturnam imagini, sunete și cuvinte ale diverselor fire din poveștile spuse. Observam când cu privirea dramaturgiei organice, când cu cea a dramaturgiei narative. Treceam continuu de la una la alta, atent să identific posibile legături și corespondențe, evidențiind asonanțele, punând în contrast concordanțele, structurând în mod semnificativ cacofonii și disonanțe, ramificând și comprimând conexiunile dintre organicitate și narațiune într-o densitate din care putea să țâșnească apariția atât de mult *așteptată*. Atunci intra în acțiune o a treia privire care urmărea, dincolo de ceea ce priveam, o umbră, un *alt* spectacol, limpede și abscons, al meu, și în același timp nenăscut din voința mea. Era un spectacol care treptat se *elibera* de procesul la care supusesem exigențele energiei și ale necesității mele.

Deodată, o altă viziune îmi sfâșia în mod real simțurile și memoria. Câteva dintre conexiunile intenționate sau fortuite și, ca niște uși, se deschideau situațiilor care contraziceau rezultatele acumulate până în acel moment. Un sens neașteptat strălucea ca un mic miracol familiar și neprevăzut. Navigam pe un torent care se întorcea la sursă.

Munca mea pe bâjbâite asupra dramaturgiei evocative însemna a invoca *inconștient*, în vintrele spectacolului, umbrele marii Istorii și micii istorii din care proveneam.

Umbre ca rădăcini

Am încercat să răspund la întrebarea „de unde provin?” citând nume și fapte alese, mergând înapoi în vasta pădure a umbrelor care populează prezentul. Umbre ca rădăcini. În realitate, umbrele își au originea în corpurile care le proiectează. În anumite basme, care au un alt mod de a vedea realitatea, se întâmplă contrariul: ca umbra să fie rădăcina. Și cine o pierde se pierde pe sine.

„Ești magic! Proiectezi trei umbre.” Așa îmi șuiera o voce. Dar nu era un basm, niciun semn de admirație. Era spus cu ironie.

Era în toiul nopții. Repetițiile pentru Ur-Hamlet se prelungeau. Înarmați cu răbdare, actori și colaboratori vedeau cum împreună cu Luca Ruzza, creatorul spațiului scenic, îmi făceam de lucru cu luminile spectacolului care trebuia să fie modificate toate. După lungă zi de muncă și după ce prezentasem spectacolul, mai aveam de trudit patru sau cinci ore.

Iritarea datorată oboselii și neprevăzutei activități suplimentare după un timp se transformă într-o atmosferă camaraderescă și resemnată. Ne era somn tuturor. Încercările repetate de a fixa luminile nu mai provocau nerăbdare și supărare. Creștea o atmosferă de bivouac. Era o noapte de vară plină de țânțari, după un spectacol în aer liber, în timpul căruia ne-am dat seama că luminile și umbrele nu erau cum trebuia să fie. Aveau nevoie de ajustări. Cine nu era angajat în muncă moțâia sau schimba palavre cu glas scăzut. Câte unul chicotea discret, când vedea că luminile erau tot un fiasco. La Ravenna, în arșița lui 2006.

„Iată, ai devenit omul celor trei umbre.” Stăteam acolo, în mijlocul spațiului, ca să verific totul și ca să rămân treaz să-mi încurajez colegii. Priveam cele trei umbre. Din nou, un reflector era dispus greșit.

Trebuie să fim recunoscători unei meserii în care chiar și ero-rile tehnice pot spune basme. Cele trei umbre păreau tentacule. Așa am prins adevărul care se ascundea în contrasens: umbrele ca rădăcini. Originile sunt de căutat în ceea ce se îndepărtează de noi. Nu se află înainte, ci după. Nu aparțin trecutului, ci viitorului.

AL PATRULEA INTERMEZZO

Criticul muzical împlinise o sută paisprezece ani
și, alături de el, femeia care îl îngrijea înnebunise.

JOSÉ LEZAMA LIMA, *Paradis*

CE ZICE UN CAIET DE NOTIȚE

Am un sertar plin de mici caiete cu reflecții, impresii, epigrame, fapte adevărate sau imaginate, comentarii, glume, citate, jocuri de cuvinte. Deschid unul la întâmplare și reproduc aici câteva pagini.

Acțiunea actorului, precum adjectivul poetului, atunci când nu transmite viață, ucide.

Poezia e lupta cuvintelor contra semnificației lor (Octavio Paz). Actorul execută acțiunea negând-o.

Eficacitatea acțiunii oprește zborul unei păsări. Și, totuși, nu e nici zbor, nici pasăre. Forța de persuasiune a actorului, efectul de organicitate asupra spectatorului.

Un exercițiu mental pentru regizori: a rupe ordinea scenelor sau a segmentelor lor și a o recompune după varii și coerente combinații.

Arundathy Roy: poveștile atrag scriitorii cum stârvurile atrag vulturii. Nu eram îmboldită de compasiune, ci de lăcomie.

Flaubert, într-o scrisoare către un prieten căruia îi murise mama: „Mâine vei merge la înmormântarea mamei tale, nu știi cât te invidiez. Vei vedea realmente reacțiile mulțimii și, pe deasupra, te vei putea examina și vei putea descoperi ce se simte în fața unui fapt atât de dramatic și în fața atitudinilor celorlalți. Ce material minunat pentru a scrie“.

A avea grijă de detalii ca și cum ar conține o întreagă scenă.

Sats: vibrațiile nervoase ce se scurg pe pielea gazei în clipa de dinaintea fugii.

Teatrul ca stil de a locui lumea.

Notițe pentru o întâlnire cu regizori:

- spectacol = a gândi în acțiuni într-un spațiu/timp împărțit;
- a compune materiale diverse;
- a ramifica povestea sau poveștile; text/context; cum îi spunem povestea spectatorului, cum ne-o spunem nouă înșine;
- a amesteca trecutul și prezentul: a povesti la prezent, a sugera, a evoca, a lua distanță;
- a munci asupra atenției și asupra memoriei spectatorului;
- participarea spectatorului, felul cum execută personal partitura spectacolului = povestea pe care o construiește pentru sine;

- formă/informație; regizorul pune în formă o simultaneitate de informații sonore, semantice, ritmice, politice, asociative, citate, trimiteri la alte genuri și tradiții spectaculare etc.;
- spectacolul ca organism viu = organicitate și organizare;
- a induce un efect de organicitate în spectator, a-l face să creadă în iluzie și apoi a sfârâma iluzia;
- ritm: creează tensiune, organizează, transportă, exclude;
- cum acționezi cu sunetul și lumina;
- cum faci să respire spațiul;
- costumele și obiectele sunt dotate cu temperament, voce, coloană vertebrală, simpatii și antipatii;
- realitate vizuală și realitate auditivă;
- aluzii, asociații, sugestivitate, narațiune, metafore, evocări, literalitate;
- flux, ca manipulare a multiple ritmuri simultane și divergente;
- spațiul bidimensional al textului pe hârtie *versus* spațiul teatral tridimensional.

Teatrul îi îngăduie actorului să devină un individ „de două ori creat“.

Cerul, pământul și ceea ce stă în mijloc: teatrul.

Elevul care a întâlnit maestrul vrea să împlinească doar preceptele maestrului. E posibil. Cu condiția să fie imposibil.

A adapta poezia lui Sophie de Mello Breynen Andersen ca mantră pentru regizori:

O poema è/ A libertade./ Un poema não se programma/
Porem a disciplina / Silaba por silba/ O acompanha./ Silaba
por silaba/ O poema emerge/ Como si os deuses os dessem./
O fazemos.

Spectacolul/ E libertate./ Un spectacol nu se programează/
Dar disciplina/ Acțiune după acțiune/ Îl însoțește./
Spectacolul țâșnește/ Ca și cum Șansa ni l-a dat./ Suntem noi
a-l face.

A povesti în teatru = a seduce *biografia* spectatorului cu un
montaj derutant de gesturi, sunete, cuvinte, tăceri. Ironie și
compasiune.

Starea mentală a spectatorului: nici treaz, nici în vis.

La un moment dat, spectacolul trebuie să curgă invers.

Ei nu știu că le aducem ciuma (Freud discipolilor săi).

Scene-magnet: atrag fragmentele rătăcitoare în spectacol.

Un spectacol plin de vânt. Nu se vede vântul și, totuși, toți
îi sesizează efectele.

Spectacolul crește când regizorul îl visează. E un vis condus,
de veghe fiind, cu ochii deschiși. Îl sfârșește lăsând spectatorul să
îl viseze. Greu nu e a visa, ci a se pune pe sine și spectatorul în sta-
rea de a visa. A da o anatomie visului: ligamente, tensiuni nervoase,
articulații, circulație sanguină, presiune, epidermă și trăsături (ale
lui Anna Karenina sau Quasimodo, preferabil ale amândurora).

Practica și experiența facilitează munca și generează auto-
matismele.

De la cartofi la rachiu: secretul e fermentația.

A alege acțiunile actorilor cu precizie pentru a crea ambi-
guitate.

Invizibilul nu există, e doar vizibilul ce ascunde vizibilul.
Invizibilul e o stare mentală a spectatorului.

A improviza: a intra în teritoriul pe care nu îl domini. *Cum*
să crezi acest teritoriu: condiții concrete, premise, reguli, fac-
tori materiali, care nu permit să folosești *spontan* (mecanic)
propria experiență. Există o memorie care ne constrânge la a
repetă (fără a fi conștienți de asta); și o memorie care ajută la
a eluda repetiția (are nevoie să fim perfect conștienți).

Actorul nu merge, execută un pas după altul.

Mai întâi fă să miroasă parfumul, apoi să culeagă floarea.

Însemnate zăcămintele de petrol au transformat teritoriul unui mic trib de pigmei într-o modernă enclavă tehnologică, brăzdată de autostrăzi și rețele informatice, supermarketuri și discotecii.

Pigmeii, impasibili la aceste schimbări radicale, continuă să se bucure de ceremoniile lor. Ele se desfășoară între două rânduri de participanți ce se înfruntă pentru a celebra viața care, după credințele lor, e un râu ce alunecă între două maluri. Fiecare participant dansează, el însuși și dublul său, și-apoi prezența venerată a unui strămoș și destinul incert al unui descendent. Dialoghează și cântă într-un idiom inventat, care conține rădăcinile limbii lor actuale și probabilele sale dezvoltări. Se adresează spiritelor defuncților și copiilor care nu sunt încă născuți. Declară cu solemnitate: lumea întreagă e a altora, dar această ceremonie ne aparține doar nouă. Criticii numesc „teatru” ceremoniile acestui infim trib. În sinea lor, criticii, când se întorc noaptea acasă prin ploaie, recunosc perplecși că nu mai știu ce este teatrul.

Care sunt originile lui Pinocchio?

Un trunchi de copac numai bun să ia foc în șemineu?

O grămadă de butuci?

Atelierele a doi tâmplari?

Burta unui rechin – sau era poate o balenă ca la Iona?

Un asin? (fiindcă o perioadă a fost chiar un adevărat asin, cu urechi lungi, coadă, răget și tot restul).

Cerul stelelor fixe, de unde sufletele sunt trimise în temnițele corpurilor?

Toate evadările din casele în care a fost primit?

Dorul de a se întoarce?

O păpușă rebelă, care l-a precedat și care nu era tatăl său?

Pinocchio este el însuși, doar pentru că nu mai e ce a fost.

Ce ar găsi Pinocchio, odată devenit un adult respectabil, dacă s-ar întoarce la origini?

O grămăjoară de cenușă într-un șemineu?

Ușa unui vechi dulăpior?

O mână cu grijă cioplită, expusă într-o aducere a minții
a trecutului?

Un nas lung și ascuțit ca un tac de biliard?

O pană la piciorul unei meschioare șchioape?

Un vechi sabot uzat, pe post de glastră?

Experiență: cuvânt-casetă care ascunde plictiseală, epuizare, deziluzii, indiferență. Dificil a trăi cu experiență și a reuși la bătrânețe.

Anti-Borges: Eratostene, conducătorul Bibliotecii din Alexandria sub Ptolemeu al III-lea Evergetes. La 80 de ani orbește și se abandonează morții prin înfometare pentru că nu mai poate citi.

Spectacole ce sângerează culori, imagini, sunete și umor negru. Un orb, condus de câinele său, intră într-un magazin. Înșfacă animalul de coadă și îl învârtă deasupra capului său. Un vânzător dă buzna protestând. Orbul îi spune: aruncă o privire.

Reguli de compoziție a catrenului chinezesc. Primul vers conține tema inițială, al doilea o dezvoltă; al treilea vers se separă de temă pentru a iniția una cu totul nouă; al patrulea unește primele trei versuri. Exemplu:

La Michin trăiește un negustor de mătase cu cele două fiice ale sale.

Cea mare are douăzeci de ani, cea mică optsprezece.

Un soldat ucide cu spada.

Aceste fete străpung bărbații cu ochii.

Acțiuni jumătate jar, jumătate cenușă.

Nu spinii mei mă apără, zice trandafirul, ci parfumul meu (Claudel).

Nu perlele fac șiragul, ci firul (Flaubert).

Diferența dintre a acționa și a face să se vadă acțiunea.

În teatru timpul se creează artificial. Una din multele posibilități: a gândi că timpul nu e nici în afara mea, nici nu se scurge de jur împrejurul meu; *sunt eu timpul*, sunt eu „a mă scurge”. Atunci, timpul nu mai e o dimensiune abstractă, ci materie dotată cu simțuri, direcții, pulsuni și ritmuri. Timpul devine un organism viu și poate fi modelat în acțiuni percepute ca unități ritmice de spectator.

Dinamica trupului nostru este percepută de orice observator ca o serie de acțiuni aparent previzibile, dar al cărei curs și sfârșit sunt imprevizibile: cineva îmi toarnă o băutură; știu cum se va sfârși această acțiune, dar nu pot ghici ritmul, micropauzele, unde și cum va fi așezată sticla pe masă. Orice acțiune scenică, pentru a fi teatral vie, ar trebui să conțină o schimbare, chiar microscopică, față de cea precedentă. Exact cum diferă fiecare inspirație a respirației și cum fiecare fulg de zăpadă al unui viscol e deosebit de toți ceilalți.

Ritmul creează o continuitate care e în același timp repetiție și schimbare. Îi pune pe spectatori într-o stare de așteptare, îi antrenează, îi face să prevadă următorul pas și îi surprinde prin variațiuni.

Fie ca următorul tău spectacol să semene cu descrierea pe care o faci în capul tău!

Teoriile sunt arbuști fără rădăcini, care zboară purtați de vânt. Uneori, totuși, polenizează alte plante.

Știință și teatru. Un cercetător ia un purice și îi vorbește în timp ce acesta se mișcă liber. Apoi îi smulge picioarele, poruncindu-i să sară. Insecta rămâne imobilă. Cercetătorul scrie în jurnalul său: când îi sunt tăiate picioarele, puricele devine surd.

Pentru un tânăr actor, este decisiv mediul în care învață să lupte cu reflexele condiționate ale minții și ale corpului:

evidența. Fiecare exercițiu din antrenament este o acțiune mentală și fizică pentru a încorpora reflexul de răsturnare. Tehnica teatrală, pentru actor și regizor, e o manieră paradoxală de a gândi și a acționa. În literatură, maestrul este Witold Gombrowicz. Un bun exemplu e și romanul lui Mark Dunn, *Ibid: A Life. A Novel in Footnotes* (Methuen 2005). Ar putea constitui model de a imagina și a face să crească un spectacol. Povestește despre un autor care a pierdut unicul exemplar al manuscrisului său: o biografie a lui Jonathan Blashette, artist de circ cu trei picioare și viitor magnat în industria deodorantelor. Editorul publică acea parte a textului care s-a salvat: notele de subsol. Întreaga biografie e revelată în crâmpoșe prin aceste note ce dau informații „narate în sughițuri”. Două exemple din multe altele:

Capitolul 3. *Jonathan și-a petrecut o parte din vară la casa mătușii sale Gracelyn din Clume*. Nota 9: Într-o scrisoare către autor, bibliotecarul local explică: „Unii spun că orașul nostru a deținut recordul mondial în linșaj. Nu este adevărat. În realitate, au fost puține linșaje, restul erau trucate, căci frânghia se rupea taman la țanc și fiecare pleca acasă satisfăcut de această găselniță. Desigur, adevăratele linșaje nu erau amuzante și nu le iau apărarea, dar aş vrea să amintesc că nu erau vizați doar negrii. Au fost și doi chinezi, un italian confundat cu un negru, un papagal ce nu înceta să spună cuvinte obscene și un papistaș (care e diferit de un italian fiindcă papistașii etalează o aroganță catolică). De la o vreme am început să îi linșăm pe cei care săvârșiseră linșajele pentru că ne-am dumirit că făcusem o

greșeală și că vinovații trebuia să fie pedepsiți. Astfel, orașul Clume a demonstrat că avea o conștiință.”

Capitolul 15. *Sunt adorabilele, scânteietoarele stele ale anilor mei crepusculari*. Nota 4: Jurnalul lui Jonathan, 2 septembrie 1958. „Printre amicele care au înveselit ultimii ani ai lui Jonathan era Venetia House. Venetia aparținea unei mici secte creștine ce credea că Iisus Hristos, iubitor de oameni și animale, avusese un câine ciobănesc care îl însoțise în ultimele Sale luni pe pământ. O carte publicată de Venetia include ilustrații cu acel câine, în timp ce este hrănit de Iisus cu resturile de la Cina cea de Taină, înotând în urma lui Iisus, când umblă pe apele Mării Galileei, lingând fața lui Lazăr, pentru a-l ajuta pe Iisus să îl trezească din morți, și schelălăind îndurerat la picioarele crucii.”

(Dacă și regizorul gândește paradoxal, va concluziona: argumentele Venetiei pot stârni râsul și, totuși, ea are dreptate. Iisus era înconjurat de „câini” pe care îi iubea: Iuda era un câine, Petru îl urma pe Iisus ca un câine, femeile de la picioarele crucii îl boceau pe cel ucis, scheunând precum cățelele etc.)

Tehnic, acțiune invizibilă înseamnă: diseminată în minuscule doze în spectacol.

Teatrul nu continuă o tradiție, ci prezice viitorul.

Scrie pe o stelă într-un sit arheologic de lângă râul Amu Darya: „Amintește-ți! Când te-ai născut plângeai și toți în jurul

tău râdeau de bucurie. Trăiește în așa fel încât la moartea ta să poți fi mulțumit, în timp ce alții vor plânge de durere“.

Prefer, ca epitaf, acest haiku al lui Kobayashi Issa:

Te spală când te naști
Te spală când mori
Asta e tot.

„Tu vois, je dois aller à répéter; et bien! aujourd'hui je déteste ça. Je suis comme le chirurgien qui, las d'opérer, entre au bloc avec une envie de vomir. Je ne connais plus ce plaisir de la répétition. C'est facile d'aimer le théâtre dans l'ivresse de la jeunesse. C'est encore facile lorsque tu as appris ce que c'est le métier. Puis arrive la jouissance d'être un peu sûr, de savoir tout de suite ce qu'il faut faire. Et puis vient le moment où le chirurgien se dit: 'Ah, encore un pancréas!' Mais il doit se dire qu'en dessous il y a un être vivant, alors il y va. Le théâtre, c'est la même chose. Tu continues quand même. Pas par habitude, pas par lâcheté. Avec plus de doute, de fatigue, de tristesse. Tu n'aimes plus avec la passion, avec le sang, avec le sexe. Alors là, tu touches au vrai amour du théâtre.“¹ Giorgio Strehler către Jean Pierre Thibaudat, *Libération* 20.9.1995.

¹ „Vezi tu, trebuie să repet. Ei bine, acum detest repetițiile. Sunt ca un chirurg sătul de operații, căruia îi vine să vomite când intră în blocul operator. Eu nu mai simt plăcerea de a repeta. E ușor să iubești teatrul în beția tinereții. E ușor să-l iubești și când ai aflat ce înseamnă această meserie. După care urmează bucuria de a fi oarecum sigur, de a ști imediat ce trebuie să faci. Apoi, vine momentul despre care vorbește chirurgul: «A! Încă

Putem vorbi cu noi înșine doar într-o limbă intraductibilă.

Într-o zi dorința îmi va fi împlinită
Voi fi în același timp bărbat și băiat
Voi ejacula și pantalonii îmi voi uda
Când frânghia se va strânge în jurul gâtului meu.

GYÖRGY PETRI

Epitaf pe mormântul lui Vicente Huidobro în Cartagina:
Deschide mormântul și în adânc e marea.

Memoria corpului: îmi amintesc că am văzut odată câteva tinere indiene dansând. Știam că erau băieți și, totuși, nu voiam să elimin îndoiala. O parte din mine dorea să creadă că erau cele mai frumoase fete. Mi-au cauzat o tulburare profundă.

Cele cincizeci de cartiere ale orașului interior.

Într-un spectacol, adevărul narațiunii nu depinde de fidelitatea față de un text preexistent, ci de puterea de persuasiune a actorului. Doar actorul poate converti cuvinte scrise, gânduri

un pancreas!». Însă trebuie spus că în spatele acestei ființe există o ființă vie, prin urmare chirurgul intră în sala de operație. Așa și cu teatrul. Mergi mai departe. Nu din obișnuință, nu din lașitate. Cu mai multe îndoieli, mai obosit, mai trist. Nu mai iubești cu patimă, cu sângele, cu sexul. Abia atunci ajungi la adevărata dragoste pentru teatru“ – în *lb. fr. în orig.* (n. red.).

și fantezii în ritmuri, tensiuni și muzicalitate: în carne ce seduce mintea și ne face să „vedem prin“.

Teatrul: tandrețe și indiferență față de un animal amenințat cu extincția.

Calitate indispensabilă regizorului: răbdarea. Pasiunea lui e o îndelungată răbdare. Și contrariul e adevărat: răbdarea sa e dovada unei îndelungate pasiuni.

Dumnezeu poate fi bun atât cu omul care vrea să treacă râul înotând, cât și cu crocodilul care ar vrea să îl mănânce. Astăzi Dumnezeu a fost bun cu crocodilul (proverb Peul).

A da peste cap evidența: nu este spin fără trandafir.

Bărbatul și femeia: animale cu teatrul înăuntrul lor.

Tentația de a vrea să spui totul și încă un pic.

Mercè Rodoreda (*Oglinda spartă*). Un roman înseamnă cuvinte. Nemișcarea sălbatică a cailor de Paolo Uccello. Lentele spasme ale unui mugur care încolțește din ramură.

Ricardo Piglia (*Critica y ficción*) citează acest dialog dintre Gauguin și Mallarmé:

Gauguin: Tengo varias ideas para escribir una novela¹.

¹ Am niște idei despre un roman pe care mă gândesc să-l scriu. (n. red.).

Mallarmé: El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras¹.

Ricardo Piglia (aceeași carte) propune această etimologie pentru teatru: *theos* (zeu) și *iatros* (medic) – un loc unde suntem vindecați prin întâlnirea cu divinul.

E frumos a scrie o carte în care multe lucruri sunt recunosibile și niciunul, imitabil.

A greși, a încerca din nou, a greși mai abitir.

Teatrul, precum moldoveneasca sau guarani, e o limbă marginală.

Saladin, la moartea sa, avea patruzeci și șapte de monede de argint, una de aur și șaptesprezece copii. În mormântarea a fost plătită de amici.

S-au stins profeții în pustie
Și îngeri cu aripile-atârând
Sunt duși încolonați
Și strânși în piețe.
Vor fi judecați în curând.
Vor fi întrebați: ce păcat,

¹ Problema e că poveștile nu se scriu cu idei, ci cu vorbe; în lb. spaniolă în orig. (n. red.).

Le-a alungat făpturile din ceruri?
Ce vină? Ce trădare? Ce greșeală?
Ei, cu o ultimă iubire,
Ne vor privi înțețoșați de somn
Și n-or găsi drăceasca îndrăzneală
De-a mărturisi că îngerii cad
Nu din păcat, nu din păcat,
Ci din oboseală¹.

Actorul se mișcă înăuntrul regulilor și limitelor pe care el însuși le fixează. Existența sa scenică se sprijină pe aceste reguli făcute acțiuni.

Ultimul Reformatör: un bătrân clopotar, nemișcat pe scăunelul său. Moartea intră. Pentru a nu-l înfricoșa și-a tras gluga peste capul fără chip și, înșfăcând funia clopotului între falangele subțiri, ca în rugăciune se apleacă, bate dangătul morții bătrânului clopotar – moartea teatrului unui întreg secol. Ce ne mai pasă de această artă, de acest urlet expresiv, fără aceste dangăte de disperare?

¹ Ana Blandiana, „Cădere“ în *A treia taină*, București, Editura Tinerețului, 1969, pp. 64–65.

TEATRU-ÎN-LIBERTATE

Gândește, acum: dac-ai găsit o pasăre moartă,
nu doar moartă, nu doar căzută,
ci plină de viermi: ce simți -
mai mult milă sau mai mult repulsie?

Mila-i pentru clipa morții
și clipele de imediat apoi. Se schimbă
când putrefacția vine cu irespirabila-i duhoare
și viermi ce se zvârcolesc, mistuiesc.

De vei reveni, însă, vedea-vei
conturul unui os curat, câteva pene,
un simbol inofensiv a ceea ce
odată a trăit. Nimic să te cutremure.

E limpede atunci. Dar probabil găsești
analogia ce-am ales-o

pentru relația noastră moartă mai degrabă odioasă –
o comparație prea abjectă.

Nu-i întâmplător. În tine
văd viermi cum ies la suprafață.
Devorat ești de autocompătimire,
târându-te cu un patos respingător.

De-ar fi să te ating așa simți
sub degetele mele piele viermănoasă grasă, umedă.
Nu-mi cere milă acum:
pleacă până ce-ți sunt oasele curate.

FLEUR ADCOCK, *Sfat către un iubit părăsit*

Arde casa

De secole, chiar și atunci când spectacolele erau apreciate ca nobile opere de artă și de cultură, cei care le creau erau considerați oameni pe care îi puteai denigra, fiind scutit de pedeapsă. Ei înșiși etalau, adesea, disprețul sau refuzul propriei condiții. Astăzi, opinia răspândită e radical schimbată. Disprețul e înlocuit cu o largă apreciere care elimină birocrăția și e hrănită de indiferență. În Europa, fațada publică a teatrului nu mai e cea a unui meșteșug tolerat, ci a unei specii artistice protejate, furajată de lege.

E ușor a vedea cum atât profesiunea dezonorată, cât și meșteșugul care are onoarea de a fi protejat privesc doar suprafața. În

adâncime, ieri, ca și azi, necesitatea de a face teatru – cea care pune bazele rațiunii sale de a fi ca mediu și meșteșug – nu derivă din funcția sa socială sau din modul său de a se integra în societatea înconjurătoare ca fabrică de artă și divertisment, ci din motivele separatismului său. Cu alte cuvinte: din calitatea exilului său.

Cunoaștem cu toții istoria teatrului, care explică circumstanțe și fapte, teorii, ipoteze, interpretări și influențe. Dar dedesubtul ei curge o altă istorie, subterană și anonimă ca forțele noastre obscure. E o urzeală de pasiuni, solitudine și miraje, obstinație ce pare orbire sau fanatism, coincidențe, iubiri și refuzuri, răni și obsesii tehnice. Povestește despre bărbați și femei care luptă pentru a evada din ei înșiși și din teatrul timpului lor.

Istoria subterană a teatrului a fost casa mea. Am hoinărit prin încăperile sale ca să descopăr identitatea mea profesională. În colțuri întunecoase am dat peste moștenirea pe care strămoșii mei mi-au încredințat-o: rădăcinile mele și aripile mele.

Când am început, mă simțeam un orfan. În Europa nu mai exista o unică tradiție teatrală. Marea Reformă a secolului XX, „big bang-ul” teatrului, a generat multe mici tradiții nomade. Ele nu aparțineau unei culturi sau unei națiuni. La originea fiecăreia dintre ele erau un totem, un actor sau un regizor care, târât de o necesitate personală, a inventat superstiții și tehnici pentru a-i da viață. Aceste superstiții și tehnici erau încarnate în indivizi. Călătoreau, contagiau, răspândeau ciuma, nepăsători față de frontierele, modele și coercițiile Istoriei.

Pentru totemuri, teatrul a fost mereu o enclavă: un pumn de bărbați și femei uniți pentru a cultiva cu rigoare artizanală ceea ce în ochii altora părea o grădină exotica sau o utopie. În realitate,

toți, de la Stanislavski la Grotowski, au înălțat o fortăreață din ziduri de vânt, în același timp insulă a libertății și refugiu în fața spiritului timpului.

Forța exemplului strămoșilor mei teatrali provenea din motivațiile care îi îmboldiseră să se separe de valorile și practicile teatrului epocii lor. Cu alte cuvinte: din continuitatea intransigentului lor exil profesional. Iată de ce oamenii încăpățânați ai celui de-al Treilea Teatru, care adesea acționau în afara granițelor teatrului recunoscut, mi-au apărut ca unul din fundamentele demnității meșteșugului meu. În ei întrezăream potențialitățile și viitorul micii mele tradiții nomade.

Am fost doar un epigon care a locuit în vechea casă a strămoșilor. Am stăruit asupra secretelor și exceselor lor. Zelul meu le-a pus pe foc practicile și viziunile. În fumul incendiului am întrevăzut un sens care era doar al meu.

Mica mea tradiție m-a pus față în față cu o întrebare: cum să scap de voracitatea prezentului și să protejez o așchie de trecut, apărându-i viitorul?

Răspunsul meu a fost: eu sunt tradiția-în-viață. Ea materializează și merge dincolo de experiențele mele și de cele ale strămoșilor pe care i-am incinerat. Condensează întâlnirile, neînțelegerile, umbrele, rănilile și cărările pe care nu încetez să mă pierd și regăsesc. Când voi dispărea, această tradiție-în-viață se va stinge.

Poate într-o zi un tânăr, îmboldit de forțele sale obscure, va exhuma moștenirea mea și și-o va apropria, arzând-o cu temperatura acțiunilor sale. Astfel, într-un act de pasiune, voință și revoltă, moștenitorul fără voie va intuit secretul meu în același moment în care va pricepe sensul eretice sale tradiții.

O dramaturgie a dramaturgiilor

Premisa dramaturgiei mele era să gândesc la plural: mai mult decât un sens, mai mult decât o poveste, mai mult decât un tip de relație, o multiplicitate și o ramificație de elemente și linii de dezvoltare. Densitatea unui spectacol nu se datora doar faptului de a acționa pe niveluri de organizare și de a structura materiale organice și narrative antitetice, ci și continuității diferitelor dramaturgii.

Dramaturgia mea de regizor era o dramaturgie a dramaturgiilor.

Am vorbit adesea de regizorul care țese. Sarcina actorilor era crearea firelor individuale: materiale, partituri, relații cu spațiul, cu textul, cu obiectele, cu sursele de lumină dinăuntru și din afara lor. Sarcina mea era de a țese dramaturgiile actorilor – materialele organice și narrative – într-un „text” viu.

Acum mă întreb dacă este într-adevăr pertinent să vorbesc de munca mea ca de o împletire a dramaturgiilor.

În metafora țesăturii, ceea ce se pune în lumină e împletirea. Nimic greșit în asta. Ceea ce imaginea sugerează este, însă, înșelător: posibilitatea de a extrage diferitele dramaturgii din rezultatul final al acestei împletiri, în așa fel încât să analizezi în detaliu procesul. Metafora țesăturii sugerează că analiza corespunde procesului. Ca o femeie care începe să deșire cu răbdare un vechi pulover, rămas prea mic pentru copilul ei, ca să facă un altul. Acțiunea de a deșira o țesătură corespunde oarecum cu cea de a o țese. Când vorbim despre dramaturgia unui spectacol folosind metafora țesăturii, suntem înclinați să

credem că esențialul rezidă în variile fire ce trebuie împletite și țesute.

Nu despre țesătură, ci despre *parfum* ar fi trebuit să vorbesc.

Procesul în care interacționează o pluralitate de dramaturgii e similar preparării unui parfum. Flori prețioase macerează împreună cu substanțe inodore sau rău-mirositoare, până când devin un dens lichid de distilat într-o esență aromatică. Atunci, diferite esențe sunt amestecate cu uleiuri și rășini care fixează o mireasmă ce durează. (Am putea spune că o partitură corespunde acestor uleiuri și rășini, în măsura în care fixează manifestările variilor miresme psihice ale unei improvizații.) Amestecându-se, esențele aromatice își pierd valoarea autonomă. Devin parfum, o puternică unitate indivizibilă.

În timpul repetițiilor regizorul distilează și amestecă dramaturgiile actorilor. Când spectacolul este gata, dacă procesul e reușit, diferitele dramaturgii se decantează și condensează într-un parfum ce acționează asupra dramaturgiei spectatorului.

Nu afirm că într-un spectacol nu se mai vede firul individual creat de actor. Mă refer la faptul evident că orice fir *dispare* – dacă totul a mers bine –, șters iremediabil de procesul comun către un rezultat autonom. După proces nu mai există posibilitatea de a te întoarce. E imposibil să extragi din parfum diferitele esențe aromatice care îl compun.

Metafora parfumului pune în lumină o imposibilitate: *corespondența dintre analiză și proces nu există*. Doar o analiză chimică poate stabili care elemente sunt prezente într-un parfum, iar analiza chimică nu seamănă cu operațiile pentru a-l crea.

Dramaturgia mea a fost și o metodă de a găsi ceea ce nu căutam. La originile fiecărui spectacol erau cunoaștere tacită și forțe obscure: un anumit nivel de pricepere artizanală, dialog cu partea din mine care trăiește în exil, revoltă, rugăciune a necredinciosului. În practică, dramaturgia mea stabilea tipuri diferite de colaborare: cea a unui actor cu altul, cea a actorilor cu regizorul și cea a actorilor și a regizorului cu spectatorii.

Oricare ar fi fost tipul de colaborare, ea avea mereu rădăcini într-o dublă lealitate: față de mine însumi și față de celălalt, fie actor sau spectator. Era o lealitate înrădăcinată într-un *ethos*, în comportamente și procedee artizanale pe care le-am descris.

Materialele actorilor erau impregnate de vulnerabilitate, cu o poveste a lor și un sens emoțional încuibat în circumstanțe personale. Aveam în mâini nu doar materiale pre-expressive, dar și *mana* lor, fetișismul al căror obiect puteau fi. Le elaboram din nou, alteram coerența cu care fuseseră create, chiar le eliminam. Când își schimbau natura și relațiile afective care le făcuseră prețioase erau îngropate și, invizibile, fertilizau pământul viitorului spectacol. Un nou avatar multiplica posibilitățile de viață și sensurile materialelor originare.

La acest efort, se adăuga un altul: tentativa mea de a explora și intui potențialitățile acestor avataruri organizându-le într-o ordine evazivă, într-o structură invizibilă și insolită – o dramaturgie eficace. Era humusul în care creștea sensul meu personal.

Dar lealitatea față de spectatori mă constrângea să-mi denaturez chiar și munca, s-o răvășesc, să îngrop ordinea de mine creată într-o povestire-în-spatele-acțiunilor: humusul care să hrănească sensul personal al fiecărui spectator.

Dramaturgia voia să creeze un dans între actor și spectator pentru a-i da celui din urmă experiența unei răsturnări a relației cu sine însuși.

Teatrul era pentru mine spectatorul. Ca regizor, nu am fost doar *primul spectator* al actorului: o privire competentă din exterior, un sistem nervos și o memorie care reacționau. Am reprezentat chiar și un principiu de justiție. Adevărata tragedie, pentru un actor, este a nu reuși să afle în regizor un individ căruia să îi ofere totală încredere.

Cine a colaborat cu mine nu numai că a acceptat să-mi recunoască ultimul cuvânt în munca sa, dar era dispus chiar să-și cedeze autonomia, amestecând-o într-un mod intim cu a mea și cu cea a altor colegi.

Se poate întrevădea un tip de concordanță creativă ce renunța la distincția dintre *al meu* și *al tău* și care, de-a lungul timpului, ducea la o conștiință împărtășită. Cunoșteam pericolul manierele noastre, crizele de încredere și descurajarea, paradoxala utilitate de a inventa dificultăți, de a le rezolva și apoi de a răsturna soluțiile. Știam că fiecare dintre noi avea diferite ritmuri de creștere și că munca era lipsită de apărare ca un copil și trebuia protejată de conflictele noastre personale. Această conștiință hrănea angajamentul artizanal și apăra motivațiile individuale în timpul interminabilei elaborări a materialelor.

Luni în șir, până și ani, o înțelegere și o lealitate reciprocă între actori și regizor ne îmboldeau să distilăm materialele cu dăruire și rigoare, să le tratăm cu scepticism și considerație, să le combinăm în doze aparent ireconciliabile pentru a-i oferi un castel de parfumuri spectatorului.

La Odin Teatret, dramaturgia nu îmbrățișa doar tehnicile de compoziție a unui spectacol. Implica un sistem de motivații, relații, norme tacite și superstiții: un ambient-în-viață.

Scrisoare de la regizor către prietenul și sfătuitorul său, Nando Tavian

Montevideo, 7 noiembrie 2006

Dragă Nando,

În ultima ta scrisoare mă întrebi cum de mi-a trecut prin cap ideea de a lua în serios întrebarea asupra originilor mele sau, mai degrabă, asupra dramaturgiei mele. Și adaugi că e într-adevăr un semn bun când gândurile cele mai nebunești și bizare sunt exprimate în cuvinte aparent inofensive.

Ți-aș putea răspunde: Ce mă face să simt că am dreptate? Ce îi face pe alții să afirme că greșesc? Soluția la această dublă întrebare, care pare un koan sau o glumă, este evidentă: originea mea.

Întrebările mele asupra originii sunt un mijloc de a identifica un fir roșu în evenimentele vieții mele. Cu alte cuvinte: a desluși ordinea evazivă. Astăzi știu că este o eroare să dau de urma originii mele întorcându-mă la începuturi. Trebuie să alterez cronologia, succesiunea ce pare să-mi ferece existența, al cărei sens insist să-l transmit pe căi laterale.

La Buenos Aires, acum o săptămână, pe când așteptam să-mi încep conferința, s-a apropiat un bărbat de cincizeci de ani: Barba, îți amintești de mine? Ajută-mă, i-am răspuns. Și el: Sunt tatăl lui

Odin. Am izbucnit în râs și ne-am îmbrățișat. În urmă cu douăzeci de ani, în 1986, în timpul primei mele vizite în Argentina, un tânăr mi-a spus că a văzut Odin Teatret cu trei ani înainte, pe vremea exilului său în Europa, și-a dat numele teatrului nostru fiului său. Câți ani are, l-am întrebat. Doi, a răspuns. Să fie înțelept și curajos ca divinitatea al cărei nume îl poartă. A clătinat din cap cu îndoială: să sperăm că nu va avea nevoie. A plecat la sfârșitul spectacolului fără să mă salute.

Exact peste zece ani, tot în Buenos Aires, și-a făcut apariția. Și atunci s-a prezentat ca tatăl lui Odin. Câți ani are acum, am întrebat. Treisprezece. Adu-l să vadă spectacolul nostru. Nu a făcut nicio promisiune. Nu l-am mai văzut.

De data asta vîi cu Odin să-l cunoaștem, i-am spus. Nu cred, are 22 de ani, e muzician, total absorbit de pasiunea sa. Ne-am îmbrățișat, știind că nu ne vom lua rămas-bun la sfârșitul conferinței mele. În jurul meu, mulți tineri stăteau la rând răbdători, ca să intre. Îi numesc „copiii naufragiului”, o expresie folosită de o tânără actriță argentiniană în 1996, când, prezentând Kaosmos, Odin a strâns pentru un barter câteva grupuri din Buenos Aires și dimprejur. După această întâlnire, patru regizori au înființat o alianță de grupuri teatrale, au numit-o El Séptimo, după poezia lui Attila József, una din teme ale lui Kaosmos. El Séptimo a stabilit contacte cu alte grupuri latino-americane și a descentralizat multe din activitățile sale la Humahuaca, un orașel în Anzi, la 2000 de kilometri de capitală. A promovat cursuri, întâlniri și festivaluri pentru grupurile celui de-al Treilea Teatru. La celebrarea celei de-a zecea aniversări, Julia și cu mine am fost invitați și timp de o săptămână am fost înconjurați de o sută

de actori și regizori din Argentina, Paraguay, Brazilia și Chile. Erau foarte tineri, majoritatea în jur de douăzeci de ani, și m-au tratat cu un amestec grijuliu de deferență și intimitate. Au trezit în mine senzația carnală de-a fi bunicul lor, mai mult decât al nepoților mei de sânge, ca și cum m-ar fi cunoscut de la nașterea lor profesională și aș fi aparținut originii lor. Fără îndoială, făcând primii pași în meșteșug, s-au împiedicat de una dintre cărțile mele sau au auzit de legenda lui Odin Teatret, pe care și le-au apropiat ca o parte a mitologiei lor profesionale.

Sunt ei originea, mi-am zis; și în timp ce mă întrebam ce dracu' însemna asta, o lumină îmi fulgeră prin creier: originea e o stare de spirit. E legată de tranziție, de necesitatea de a refuza să aparții unei culturi, unei națiuni, unei ideologii. Tranziția e permanenta cale a defamiliarizării și a înstrăinării. E impulsul de a întâlni străinul dinăuntru și dinafara ta.

Tranziția e consecința unui instinct care acționează doar în câțiva. Iată originea: instinctul de a mă separa de casa natală, de ideile care dădeau certitudine părinților mei, de criteriile care furnizau un sens acțiunilor mele și de prejudecățile pe care le numesc „valori”. Originea e gustul riscului și euforia ignoranței, care te îmboldesc să călătorești fără a-ți părăsi casa și să te simți acasă fără a-ți părăsi drumul. Originea nu este „ceva” sau „unde” de care te îndepărtezi; e acea încălceală de forțe obscure, în preajma cărora te încăpățânezi să stai. „Maîtres fous” ai teatrului de secol XX au rămas aproape de originile lor, folosind arta ficțiunii.

Au venit să ne ia de la hotelul nostru din Buenos Aires dis-de-dimineată, la opt fix. Călătoriseră toată noaptea de la Paysandú, un

oraș din nordul Uruguayului, unde își avea sediul grupul lor, Imaginateatro. De aproape un an întreg știau de participarea mea la aniversarea lui El Séptimo la Buenos Aires. În timpul celor șapte ore de călătorie, Marcelo și Dario au povestit cum le-a venit ideea de a mă contacta și cum s-au tachinat, sperând că le-aș putea lua în serios propunerea. Nu reușeau să priceapă cum de acceptasem un ocol de 800 de kilometri pentru a-i vizita. Grupul lor era activ din 1997, în jur de cincisprezece persoane ce-și câștigau traiul în timpul zilei și se întâlneau de trei ori pe săptămână, de la nouă la miezul nopții, pentru a pregăti sau prezenta un spectacol. Obținuseră în 2005 Premiul Național Florencio. Sunt profesori de școală, tehnicieni, șoferi de camion și distribuitori de băuturi. Aici orice muncă e bună, dacă îți asigură autonomia economică. Gătește prăjituri cu portocale și le vinde prin târguri populare – așa își câștigă pâinea Marilena, o actriță de la ResiduArte, un grup din Las Piedras, la 40 de kilometri de Montevideo. Pentru vizita mea în minuscula lor sală neagră pregătiseră o masă imensă, cu o față de masă din dantelă, ce aparținea uneia dintre bunicile lor. Nu sunt anecdote sentimentale, sunt pietricele din acel mozaic de energii în tranziție pe care le numesc „originea” mea.

Știu, am fi tentați să spunem că sunt amatori. Ție îți plac amatorii. Mi-ai povestit de bunicul tău. Dar nu sunt. Chiar dacă fac alte munci pentru a trăi.

Lasă-mă să-ți povestesc de Ivan, care, la prima vizită a Odinului în Uruguay, a fost mușcat de scorpion. Împreună cu Quique, au creat un grup, La Comuna, și ne-au urmat în locurile cele mai incredibile de pe continentul lor. O dată au venit la Holstebro pentru a-și prezenta spectacolul și a avea parte de comentariile

noastre. Timpul i-a separat, Ivan a creat *Trenes y lunas*, a închiriat o sală, a vândut casa moștenită de la părinți, dar în cele din urmă s-a afundat în datorii și a pus lacătul pe ușă. Continuă să facă teatru. Quique a creat *Polizon Teatro*, a închiriat o casuță (de los 7 ventos), a transformat-o în școală și teatru încă active. În casa celor șapte vânturi, Quique a oferit un homenage pentru Odin Teatret cu ocazia aniversării a douăzeci de ani de la prima noastră vizită în Uruguay. I-a reunit pe prietenii noștri apropiați, în jur de patruzeci, împreună cu elevii din școala sa.

Quique povestește calm despre repercusiunile pe care întâlnirea cu Odin le-a avut asupra vieții sale și a celor dragi lui. Își amintește în detaliu entuziasmul, greșelile, refuzurile, îndoielile, inflexibilele comentarii din partea mea sau a Juliei, care au ars pielea propriei vanități, dar care l-au ghidat pentru a-și descoperi drumul. Astăzi, cărarea pe care o urmez îmi aparține, spune cu seninătate. Lângă el, Ivan plânge în tăcere. Chipurile prietenilor mei sunt serioase, se comemorează nu prezența unui teatru din străinătate, ci altceva: o origine, o rafală de vânt care arde. Quique întreabă: Ce-am fi devenit, dacă n-am fi întâlnit Odin Teatret? Îi răspund punându-i o întrebare similară: Ce-aș fi devenit, dacă n-aș fi întâlnit America Latină? Pentru că voi și o mână de persoane împrăstiate pe continentul vostru sunteți vocile și peisajele patriei mele, ale cărei rădăcini sunt în cer. Voi m-ați ajutat să rămân aproape de originea mea.

Când ne luăm rămas-bun, trei studenți stânjeniți mă lămuresc că și ei fac parte din această Americă Latină pe care am descris-o, din această patrie încarnată de persoane, legături, afecțiuni,

aventuri comune, deziluzii și succese. Fusesem cu ei din prima lor zi de școală.

În ultima seară la Buenos Aires, la sfârșitul celebrării lui El Séptimo, am văzut un spectacol al Baldio Teatro. Franco, zece ani, și Federico, opt, fii de regizori și actori, m-au îmbrățișat și mi-au strecurat o foiță de hârtie în mână. E o fâșie lungă, pe care, cu o grafie tremurată, au scris: „Eugenio, te iubim, chiar dacă le dai mult de lucru părinților noștri“.

Dragă Nando, tu ești un istoric riguros și nu te lași tras pe sfoară de sentimentalism. Crezi că toate acestea ar avea loc și sens într-o viitoare istorie subterană a teatrului?

Aici nu mai încetează să plouă, mi-e dor de Tengri, cupola azurie a cerului, unica divinitate dragă lui Gengis Han.

O strânsă îmbrățișare.

Eugenio

P.S. Trasează o linie imaginară de la Rio, via São Paulo, până la frontiera boliviană. Vei avea o jumătate din Brazilia. Numai în partea de sud sunt peste două sute de teatre de grup, care au peste cinci ani de activitate și-și revendică acest nume, refuzându-l pe cel generic de grup teatral. Asta am aflat de la André Carreira, el însuși regizorul unui grup și profesor la Universitatea din Florianópolis. Cu studenții săi a inițiat o cercetare asupra teatrului de grup și, când va avea mai mulți bani, o va continua chiar și în nordul Braziliei.

La Buenos Aires se vorbește de movida joven, și în ultimii trei-patru ani au apărut peste două sute de săli și sălițe de teatru.

Se pare că în timpul crizei economice din ultimii ani, părinții șomeri au descoperit că ai lor copii erau capabili să-și câștige pâinea ca actori.

Incursiuni și iruperi

La Gallipoli, în biserica San Francesco, noaptea, statuia tâlharului cel rău răstignit de-a stânga lui Hristos își sfâșia hainele, disperat că nu crezuse în Mântuitor. Însăpăimântat, ezitam în fața bisericii, după asfințit, în așteptarea unui urlet sălbatic.

Henri Laborit, biologul francez căruia îi datorez foarte mult, obișnuia să spună că ființa umană e memorie care acționează. Dacă afirm că am făcut teatru din întâmplare, sau dacă spun că teatrul, în sine, ca artă, nu m-a atras niciodată, îmi dau seama că vorbele mele sună fals sau arogant. Și, totuși, sunt adevărate.

Astăzi, trebuie să admit că ceva asemănător teatrului era prezent la marginile copilăriei mele. Era excepționala manifestare a unei tulburătoare *mana*, a unei puteri inexplicabile. Ca și cum irezistibili emisari ai unui popor de giganti irupeau în lumea mea și îi răsturnau dimensiunile normale.

Mamă și fiu, iată-i în procesiunile din Săptămâna Patimilor. Statuia lui Hristos abandonat, plin de răni, în genunchi, strivit de o grea cruce, înconjurată de bărbați purtând glugi, robe viu colorate și lungi lumânări în mână. O urma, la distanță, Statuia Mamei, Fecioara Maria, toată în negru, într-un șuvoi de femei în doliu, de litanii, cântece și rugăciuni. Flăcările suteilor de lumânări lunecau pe străzile înguste ale satului o noapte

întreagă. Umbrele se măreau și se destrămau, dansând pe pereții erodați de umiditatea mării: un teatru de foc.

Cu mintea cea de pe urmă, trebuie să admit că emisarii poporului de giganți aveau puțin de-a face cu devoțiunea religioasă de care eram, totuși, legat. Era ca și cum iruperea lor îmi răscolea chiar și credința.

Pot să îi compar cu impresia stărnită de spectacolele văzute în Asia, când eram marinar și când nu-mi imaginam că mă voi implica profesional în ele. Iar în acele cazuri, teatrul se revela ca Dezordine: *iruperea unei realități înstrăinate și intensificate*, care răvășea punctele de referință ale existenței mele cotidiene, independent de ființarea sau non-ființarea ei ca artă.

Teatrul a constituit – astăzi știu clar – un instrument prețios pentru *incursiuni* în zone ale lumii ce păreau a nu-mi fi la îndemână: *incursiuni* în ținuturi necunoscute ce caracterizează realitatea verticală, imaterială a ființei umane, și *incursiuni* în spațiul orizontal al relațiilor umane, al cercurilor sociale, al raporturilor de putere și politice, în vâscoasa realitate cotidiană a acestei lumi în care locuiesc și căreia nu vreau să îi aparțin.

Chiar și azi continuă să mă fascineze faptul că teatrul furnizează instrumente, căi și alibiuri pentru *incursiuni în dubla geografie*: cea care ne înconjoară și cea pe care noi o înconjurăm. De o parte, lumea exterioară, cu regulile sale, vastitatea sa, zonele sale incomprehensibile și seducătoare, răul și haosul său; de altă parte, lumea interioară, cu continentele și oceanele sale, faldurile și insolubilele ei mistere.

Antropologia Teatrală a fost o expediție în această geografie interioară, așa cum pedagogia, barterurile, spectacolele de

stradă, organizarea de întâlniri și sărbătoriri care durau zile și nopți au fost incursiuni în geografia circumstanțelor.

Ciocnirea neașteptată cu o realitate teatrală care semăna Dezordinea înăuntrul meu am trăit-o de câteva ori în timpul uceniciei. Rămân de neșters în măduva mea *Mama* lui Gorki-Brecht de la Berliner Ensemble, un spectacol Kathakali în noaptea indiană tropicală, *Printul constant* al lui Grotowski.

În aceeași manieră neprevăzută și nedorită am experimentat Dezordinea în munca cu actorii mei. Din primii ani, anumite desene ale acțiunilor lor fizice sau vocale, datorită forței de a fi repetate și rafinate, au săltat către o altă natură a viziunii sau o ordine diferită de a fi.

Pentru mine, antrenamentul a fost o punte între aceste două extreme: între incursiunea în mașina corpului și deschiderea căilor pentru iruperea unei energii ce frânge limitele corpului.

Mi-a fost drag să lucrez cu materia organică pentru a țese dialoguri silențioase cu spectatori care aveau nevoie să-și potolească o foame specială. Mi-a plăcut să mă servesc de materia vie pentru a deschide drumuri și cărări care, abia deschise, se închideau din nou în urma mea, dar care ne permiteau, mie și actorilor mei, să rămânem în tranziție.

Făceam teatru, deci nu puteam să rămân dezinteresat de problemele de expresie din care este făcut acest meșteșug. Dar era nivelul preexpresiv de organizare, care mă fascina cel mai mult, cel al dramaturgiei organice și – la cealaltă extremă – acel nivel al dramaturgiei pe care am numit-o *a schimbărilor de stare*: răsturnarea, iruperea Dezordinii în ordinea peripețiilor, a împlinirii și a montajului de linii narrative și organicitate a acțiunilor.

Știu că nu este posibil un meșteșug pentru o irupere a Dezordinii. Și, totuși, e atât de evident: tot meșteșugul țintește să o facă posibilă, chiar și atunci când pare exclusiv destinat să facă tăioase și eficace incursiunile.

Așadar, ce este pentru mine dramaturgia? O operație care să-mi potolească foamea, o pâine caldă.

Sap pământul, îl stropesc, îl fertilizez și însămânțez grâul. Aștept. Din semințe se nasc iarbă și spice. Le culeg. Le las să se usuce și apoi le macin pentru făină. Amestec făina cu apa, adaug sarea și drojdia. Frământ aluatul. Încă o dată aștept. Urmăresc cum dospește, infim miracol, fruct al experienței și atenției la detalii. Măinile mele dau o formă aluatului. Îl pun în cuptor și controlez timpul de coacere. Îl scot afară și aștept să se răcească puțin. Acum pot să mănânc pâinea caldă.

Dar, din momentul în care deștelenesc pământul, mă gândesc *pentru cine* pregătesc pâinea, *unde* o voi mânca, *cum* o voi împărtăși, *cu cine* sau *fără de cine*. E o atitudine care se extinde asupra modului de a folosi meșteșugul și de a menține viu sensul relațiilor, indiferent de durata lor; de-a locui această lume fără a-i aparține și de-a ne proteja reciproc pentru a nu fi ușoare victime sau complici impotenți ai Istoriei.

Dramaturgia nu privește doar compoziția unui spectacol. Este lupta de a nu fi expulzat din prezent și refuzul infernului.

Infernul ar fi să mă simt acasă în timpul meu.

Epilog

E primăvară, și uite, păsările din nou prea devreme.
Înveselește-te, o, rațiune, chiar și instinctul greșește.

WISLAWA SZYMBORSKA, *Întoarcere*

Plesnetul unei pietre deasupra apei.

Eram în pat, auzeam vocile soției, ale fiilor mei, ale actorilor mei, ale prietenilor mei dragi. E timpul să te trezești, mi-am spus. Două mâini mă rețineau într-o îmbrățișare. Mi-am ridicat privirea și am văzut un tânăr.

„Trebuie să fug, am multe de făcut.“

„Nu te simți bine“, mi-a răspuns bunicul.

„Nu am fost niciodată într-o formă așa de bună ca acum.“

„Ești bătrân și bolnav de grandoare.“

M-am eliberat cu delicatețe din îmbrățișarea lui și i-am arătat o mână de noroi, un sabot, un cocoloș de pene negre și gheare de la un corb mort: „Cu aceste arme voi cuceri toate prințesele“.

Un șir de fete mi-au venit în întâmpinare. Le-am recunoscut cu o tresărire de fericire: mama, Sanjukta, Miriam, Lilka, bunica Checchina. „*Puer æternus*, pentru noi ești mereu tânăr“, mi-au șoptit. Mă țineau de mână râzând și mângâindu-mi părul în fața oglinzii. Imaginea reflectată a adolescentului pierise.

Plesnetul unei pietre deasupra apei. Avea gravat numele meu și plutea ca o insuliță. Se îndepărta și în dâra ei se mângăleau trei cuvinte: dispărut în Orient.

Undeva, în depărtare, ardea o casă.

Carpignano, Holstebro, Puerto Morelos, Sanur 1994-2008

ENVOI

Înainte de a mă desprinde definitiv de această carte și de a o încredința cititorilor, simt că e de datoria mea să amintesc câteva persoane și câteva împrejurări. Scriu în ianuarie 2008. Temperatura e plăcută, deși cerul e adeseori noros și bate vântul. Marea e caldă și plaja, mai pustie.

Am scris această carte aproape numai la căldura soarelui: scurtele veri din Holstebro și cele zăpușitoare din Carpignano, în sudul Italiei, umiditatea tropicală din Sanur, în Bali, caldele crăciunuri mexicane din Puerto Morelos, în Yucatan, într-un mic hotel destul de departe de Cancun, pentru a da iluzia de a fi în afara invaziei turistice. Aici, în fiecare dimineață de decembrie 2006, îl vedeam apropiindu-se de-a lungul țărmului mării pe Jack C., care se întorcea din satul unde cumpăraseră „The Miami Herald“. Urca treptele care duceau de la plajă la terasa hotelului meu, o traversa și ieșea în strada unde avea o casuță. Anul acesta nu l-am revăzut.

E prima persoană căreia vreau să-i adresez o mulțumire, deși, presupun, nu o va citi niciodată. În această carte, până la penultima ei versiune, a fost un personaj important. Apoi, paginile dedicate lui

au fost înlăturate, și el, fără să facă zărvă, a dispărut. În realitate, l-am îndepărtat, după ce am opus oarecare rezistență atacurilor câtorva dintre primii mei cititori. Considerau figura lui Jack colorată, dar anecdotică. Trebuie să recunosc că dădea această impresie, deși pentru mine reprezenta ceva cu totul diferit. De aceea le mulțumesc acelor cititori, fără vreun resentiment.

Și, totuși, Jack a fost cel ce mi-a sugerat, involuntar și întâmplător, unul dintre firele cu care am încercat să compun dramaturgia cărții. Dialogul nostru a început cu o întrebare clasică: „De unde provii?” Am răspuns că aveam un pașaport danez, dar că părinții mei erau italieni. Danez? Jack începu să-mi vorbească în suedeză. Studiase lingvistica la Universitatea din Lund, în sudul Suediei. Își propusese să continue la Uppsala, faimoasa universitate din nordul Stockholmului. Aici, un profesor, pentru a-l lămurii că îi era imposibil să se înscrie, l-a invitat să ia prânzul acasă la el. Avea trei fete, cea mai mare de douăzeci de ani. „Foarte frumoase. M-au luat să vizitez catedrala și m-au dus la o plimbare prin pădurile de pe coline. O zi întreagă.” Jack avea 83 de ani, vârsta îi încovoia statura înaltă, învăluindu-l într-o diafană vulnerabilitate. Chipul său, ca scoarța unui măsline bătrân, se ilumina de soarele erosului când își amintea de tinerele suedeze.

În fiecare zi îl vedeam pe Jack venind de-a lungul țărmului și în fiecare zi întrebările mele adăugau o pagină la biografia sa. Ca american, luptase în cel de-al Doilea Război Mondial în Filipine, apoi în Germania. Armata americană i-a mulțumit finanțându-i studiile. La Lund, pentru un an, apoi la Universitatea din Zurich, de unde o tânără austriacă l-a deturnat la Salzburg. Și-a continuat studiile în Japonia și după divorțul de austriacă, a fost cinci ani directorul școlii de limbă japoneză pentru soldații americani din Tokio. „Actuala mea soție

le-a fost profesoară”, spuse Jack și chipul său din nou se ilumina. L-am întrebat dacă era doamna care făcea gimnastică în zori pe plajă. „Face *reiki*, un mod de a intra în legătură cu strămoșii.” „Crezi în *reiki*?” „Nu, dar îi insuflă energie soției mele și asta e bine, căci ea mi-o dăruiește mie.” Un strop de lumină pe-al său chip.

În timpul războiului, Jack descifra mesaje codate. Nu avea nevoie să citească ziaarele, știa totul din prima. L-am întrebat dacă-l cunoscuse pe generalul MacArthur. S-a prăpădit de râs: „Îi citeam toată corespondența”. După ce a ieșit din armată, a ajuns profesor de lingvistică la Toronto. A locuit acolo mai mult de patruzeci de ani și a devenit cetățean canadian. „Și Statele Unite?” „Nu e plăcut să trăiești pe un cilindru compresor.” Era plăcut să conversez cu Jack. Văzuse o lume care uneori se încrucișase cu a mea. Mereu, în spatele cuvintelor lui, percepeam o bucurie de a trăi pe care timpul nu reușise s-o amărască.

În acele zile mă întrebam cum ar putea cartea mea să descrie multe fațete ale puterii subtile a erosului, fără de care nicio aventură teatrală nu poate fi explicată. Simțeam că Jack îmi putea fi călăuză, cu ai săi optzeci de ani trecuți și cu lumina ce-i strălucea în ochi de fiecare dată când făcea aluzie la *iubirea care mișcă cerul și celelalte stele*. Nu „soarele negru” al lui Artaud, ci forța simplă și mută, eliberată de o piatră șlefuită de apă și timp.

Conversația cu Jack era interesantă și pentru că îmi dădea ocazia să explorez o cărare a istoriei subterane a teatrelor. L-am întrebat dacă la Tokio îl întâlnise pe Fabion Bowers, „americanul care a salvat Kabuki”. Imediat după război, Bowers a lucrat la Biroul American de Cenzură și, datorită lui, teatrul Kabuki nu a fost interzis. Înaltul Comandament Militar American vedea în această formă de spectacol un receptacul de valori feudale, incompatibile cu spiritul

democrației pe care voiau s-o instaureze în Japonia ocupată. Jack auzise de Fabion Bowers, dar nu-l cunoscuse.

L-am întrebat atunci de Frank Hoff, și el predase la Universitatea din Toronto. A râs cu poftă: „Frank? Desigur!” Am numit câțiva prieteni americani experți în teatrul japonez. Îi cunoștea pe unii. Jim Brandon? „Firește, a învățat japoneza în timpul serviciului militar la școala mea din Tokyo. O știi pe soția lui Jim? Și ea era profesoară la școala mea. Mereu am ales profesori drăguți. *Stimulează motivația.*” A surâs fericit și m-am gândit de câte ori *motivația lui Jack* mi-a călăuzit viața.

Ce înseamnă să vorbești despre dramaturgie?

Dacă mi-au trebuit paisprezece ani pentru a termina această carte e și pentru că am pornit gândind dramaturgia ca pe o tehnică teatrală. Voiam să scriu o culegere de rețete obiective și practice pentru cei care vor să facă teatru. Câțiva prieteni dragi și-au ridicat ochii spre cer: „Pură nebunie. Vei fi ca un bucătar care gătește după rețetele pe care doar el știe să le aplice.” Eram sigur că nu aveau dreptate, acele rețete existau și puteau fi așternute pe hârtie. Le citeam: funcționau. Le reciteam. *Pentru cine* funcționau? Pentru mine. Prietenii mei aveau dreptate. Am renunțat, deși în silă. Aș vrea, totuși, să-i mulțumesc lui Pierangelo Pompa, care a citit trei versiuni ale acestei cărți și ale cărui întrebări naive, dar pertinente m-au ajutat să mă debarasez de ceea ce îmi imaginasem în privința rețetelor obiective.

I-am implicat pe actorii mei. Le-am cerut să explice cum am muncit cu ei. Au acceptat Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri și Julia Varley. După atâția ani petrecuți împreună, fiecare dintre noi îl cunoaște pe celălalt ca pe propriile buzunare. Dar din când în când mai reușim să ne privim ca niște

necunoscuți, ca și cum fiecare dintre noi ar fi sosit de departe. Pentru asta, simt că trebuie să-mi exprim recunoștința față de ei.

Primul testament, Ritualul Dezordinii, Cartea gemelor, Rețete dramaturgice, Origini și dramaturgii, Sub pielea teatrului sunt titlurile variilor versiuni prin care am filtrat această carte înainte de a ajunge la titlul cel mai potrivit. I-am ars de câteva ori planul arhitectonic. De fiecare dată m-am apropiat tot mai tare de punctul de plecare. Fiindcă dramaturgia nu este o singură tehnică, ci aluatul diverselor tehnici ale teatrului. Și, până la urmă, ajunge să se identifice cu cel care frământă, cu biografia sa.

Mi-am dat seama de asta, discutând cu persoane într-un mediu restrâns în care, după ani de când ne cunoaștem și tolerăm reciproc, afecțiunea și stima se manifestă transformându-ne pe fiecare într-un intransigent avocat al diavolului. Deci i-aș pomeni aici pe Lluís Masgrau, Franco Ruffini și Nicola Savarese.

Trei cititori au urmărit multele avataruri ale cărții, încurajându-mă cu comentarii severe și utile: Nando Taviani, Julia Varley și Mirella Schino. Cuvintele lor, în momentele de descurajare sau euforie, au provocat o reacție pe care o cunosc din meșteșugul meu: a o lua de la capăt.

Alții m-au susținut, ajutându-mă practic și mărturisindu-mi dificultățile lor în a se orienta prin terminologia mea neobișnuită și plethora de metafore: Maria Ficara, Rina Skeel, Raúl Izaia, Max Webster, Andrew Jones și Eliane Deschamps-Pria.

Judy, care a mi-a însoțit aventura teatrală din timpurile uceniciei mele în Polonia și India, m-a ajutat să atenuez retorica italiană, traducând bucată cu bucată variile capitole în sobrietatea limbii engleze.

Dar Jack a fost cel ce deodată mi-a arătat drumul, când natura-lea întrebării sale – „De unde provii?” – mi-a întrerupt șirul gândurilor asupra unei cărți de dramaturgie ce mi se topea de fiecare dată în mâini. Directețea întrebării mi-a sugerat soluția mai puțin convențională și mai chibzuită: a împleti tehnica și autobiografia, locurile de proveniență ale oricărui artizan.

M-am întrebat, în zilele lui ianuarie 2008, dacă Jack, dispărut din carte, dispăruse și de pe plaja noastră mexicană. Pe neașteptate, ieri s-a întors, cu același umblet, dar cu o expresie ușor năucă. S-a oprit și m-a privit, ca și cum m-ar fi văzut pentru prima oară. Complet uituc.

„Where do you come from?”

„Din Danemarca. Dar sunt italian.”

„Ah, italian. Cunosc Italia. Am fost la Bellinzona.”

Bellinzona? Elveția? Vin și de acolo?

Cuprins

<i>Prolog</i>	7
<i>Introducere</i> Câmpul de maci	17
Ritualul gol	23
<i>Punți de cuvinte</i>	23
<i>De unde vin eu?</i>	27
<i>O pluralitate a dramaturgiilor</i>	33

PRIMUL INTERMEZZO

Copiii tăcerii	49
Dramaturgia organică folosită ca nivel de organizare	62
<i>Dramaturgia actorului</i>	62
<i>Ritualul Dezordinii</i>	83
<i>Dramaturgia sonoră</i>	91
<i>Dramaturgia spațiului</i>	101
<i>Pregătire pentru viață și arme</i>	110
<i>Momentul adevărului</i>	115

AL DOILEA INTERMEZZO

Reflecțiile regizorului și ce spun actorii	127
---	-----

Dramaturgia narativă folosită ca nivel de organizare.....	171
Gândul creator	171
De la privire la viziune.....	179
Cine a făcut din mine ceea ce sunt?.....	189
Noduri.....	196
Simultaneitate: a povesti în funcție de legile spațiului	201
Exú: a înota într-o prezență continuă	209
Originea căii Odin.....	213
Nu text, ci context narativ.....	221
Centrul cărții	236
A lucra pentru text – A lucra cu textul	238
Kaosmos.....	251
Înlănțuit de o vâslă	279

AL TREILEA INTERMEZZO

După douăzeci de ani	285
Dramaturgia evocativă folosită ca nivel de organizare	320
Transsiberianul.....	321
Zona toridă a amintirii	326
Vânturi care ard	333
Dramaturgia spectatorului	344
Ordinea evazivă	350
Umbre ca rădăcini	354

AL PATRULEA INTERMEZZO

Ce zice un caiet de notițe.....	359
Teatru-în-libertate	375
Arde casa.....	376
O dramaturgie a dramaturgilor.....	379

Scrisoare de la regizor către prietenul și sfătuitorul său, Nando Tavianini	383
Incursiuni și iruperi.....	389
Epilog	393
Envoi.....	395

EUGENIO BARBA

CASA ÎN FLĂCĂRI
despre regie și dramaturgie

traducere din limba engleză de Diana Cozma



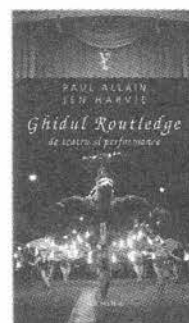
„Am experimentat varii moduri de a mă folosi de iluzii, evitând ca iluziile să se folosească de mine. A face teatru înseamnă a trăi o vrajă, a crea arhipelaguri de insule magice, tragice sau grotești, oglinzi ale lumii, așa cum o cunoaștem, sau ale unor lumi diferite de real, ca un delir fantastic. Dar după fiecare vrajă, după fiecare labirint în care nimic nu părea să fie cert, am rupt bagheta magică. Seară de seară, după ultima scenă, m-am întors la Istorie. Am lăsat spectacolul să crească precum un copac sacru și apoi eu însumi l-am doborât. Uneori, semințe neștiute cădeau din rămuriș și se așteptau în profunzimile unui spectator unde germinau, lăsându-l mut și nemișcat.”

EUGENIO BARBA

PAUL ALLAIN, JEN HARVIE

GHIDUL ROUTLEDGE
de teatru și performance

traducere din limba engleză de Cristina Modreanu, Ilinca Toma Todoruț



Ce este teatrul? Ce este performance-ul? Ce le conectează și în ce fel sunt diferite? Ce evenimente, oameni, practici și idei au dat formă teatrului și performance-ului în secolul XX? Și încotro se îndreaptă ele?

Ghidul Routledge de teatru și performance include câteva răspunsuri la aceste mari întrebări. El oferă o introducere accesibilă, informativă și interesantă, trecând în revistă oameni, evenimente, concepte și practici care au definit domeniile complementare ale studiilor teatrale și performative.

Trei secțiuni ușor de folosit includ peste 120 de articole

despre subiecte și personalități, variind de la artistul performativ Marina Abramović la regizori precum Vsevolod Meyerhold și Robert Wilson, spectacole cum ar fi *Paradise Now* al grupului The Living Theatre, performance multimedia, proteste politice și teatru vizual. Fiecare articol include informații istorice cruciale, contextualizare, referințe extinse, analize detaliate și o bibliografie adnotată.

Ghidul Routledge de teatru și performance este un instrument de lucru de referință atât pentru studentul care vrea să aprofundeze, cât și pentru spectatorii pasionați.

JEAN ROTROU

ADEVĂRATA POVESTE A SFÂNTULUI GENEST

traducere din limba franceză de Monica Andronescu, Dana Ionescu



„Păzește-mă de mine și de puterea Ta,
Căci nu sunt eu acela, un altul voi juca...
Dar simt cum eu pe scenă în Adrian mă schimb,
Că nu-i iau doar veșmântul, cu totul mă preschimb
Și trec pe-ntreg în mine simțirile-i creștine,
Prin arta mea cea mare ele devin depline.
Dar, dincolo de artă și de a ei putere,
Văd Adevărul lumii ce nu-i doar o părere. [...]

O, zei, luptați cu forță, pe Hristos îl goniți,
Deși de-acum în mine voi sunteți surghiuniți.
Iar Tu, Doamne Iisuse, să fugi de zei în mine,
Cât timp în al meu cuget zările nu-s senine.
Iar în oceanul unde gândirile-mi plutesc
Dă marea-Ți bălăie și fă să Te primesc.”

JEAN ROTROU,

Adevărata poveste a Sfântului Genest,

actul II, scena 4

ZEAMI

ȘAPTE TRATATE SECRETE DE TEATRU NŌ

traducere din limba japoneză de Irina Holca



„Acela care respectă arta și se dedică trup și suflet *cōii* va reuși să se afirme. În Nō este important ca tânărul actor să preia tehnicile înaintașilor; dacă știe cum să le îmbunătățească folosindu-și propriul talent, faima lui nu va avea egal. Artă noastră are la bază transmiterea învățăturilor despre stil și floare din generație în generație.”

ZEAMI

„Pericolul teatrului e să piardă bălăia cu timpul. Acest semnal de alarmă a fost dat de Zeami cu sute de ani în urmă, când spunea: «Din păcate, puțini sunt actorii pe care-i putem numi maeștri. Mi se pare că arta teatrului a intrat într-un con de umbră și floarea ei se ofilește pe zi ce trece.» Ce profeție tulburătoare pentru starea teatrului nostru!”

ANDREI ȘERBAN